



العدد (١٣٧) - إبريل ١٩٩٤

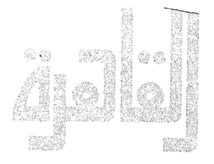
بابا الفاتيكان : أيديولوجية الكنيسة الجديدة

الكاتبة العربية تبوح بأسرارها

لوحة الغلاف الأول

صلاة الحب والحرب

للفنان : فرماوى



مجلة الفكر والفن المعاصر

شهرية تصدر يوم ١٥ من كل شهر. الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب



العدد (١٣٧) أبريل ١٩٩٤

الثمن فى مصر : جنيهان

الثمن فى الخارج

العراق ـ ١٥٠٠ فلس ـ الكويت ١,٢٥٠ دينار ـ قطر١٥ ريالا ـ البحرين ١,٥٠٠ دينار ـ سوريا ٧٥ ليرة ـ لبنان ٣٠٠٠ ليرة ـ الأردن ١,٢٥٠ دينار ـ السعودية ٢٠ ريالا ـ السودان ٤٧٠٠ ق ـ تونس ٤ دينار ـ الجزائر ٢٨ دينارا ـ المغرب ٤٠ درهما ـ اليمن ١٠٠ ريال ـ ليبيا ١٦٠ دينارا ـ الإمارات ١٥ درهما ـ سلطنة عمان ١,٥٠٠ ريال ـ غزة والضفة والقدس ٢٥٠ سنتا ـ لندن ٤٠٠ بنس ـ الولايات المتحدة دولاران.

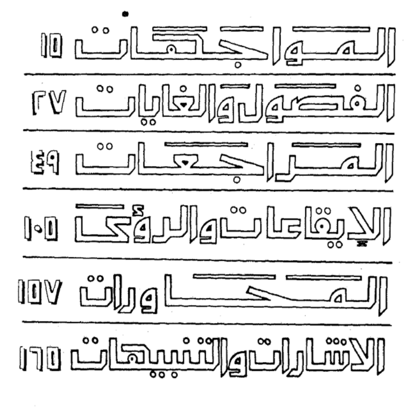
الاشتراكات فى مصر :

عن سنة (١٢ عددا) ٢٤ جنيها مصريا شاملا البريد.

الاشتراكات من الخارج [عن سنة ١٢ عددًا] :

- البلاد العربية: أفراد ٣٠ دولارا، هيئات ٥٢ دولارا شاملة مصاريف البريد.
- أمريكا وأوروبا: أفراد ٤٨ دولارا، هيئات ٧٠ دولارا شاملة مصاريف البريد.

العنوان: مجلة القاهرة ـ جمهورية مصر العربية ـ القاهرة ـ ١١١٧ كورنيش النيل ـ فاكس ٧٥٤٢١٣ ت/ ٥٧٨٩٤٥٥


المواجهات ١٥
الفصول والغايات ٢٧
المراجعات ٤٩
الإيقاعات والرؤى ١٠٥
المحاورات ١٥٧
الإشارات والتنبيهات ١٦٥

من المحـــــــرر

حـــتى لا تُقـــتل نازك الملائكة

ما ساكتبه اليوم .. اوجهه إلى ادباء العالم وكتابه وامل ان يطلع عليه اشقاؤنا الأدباء والكتاب العرب ..

وحين اوجه ، ما ساكتبه اليوم إليهم .. لا اطالبهم بشىء ولا اريد منهم موقفا .. لاننى اعرف ان مثل هذا الموقف سيغضب القوى التى تفرض الحصار على شعبى ووطنى وتقتل يوميا عشرات الشيوخ والاطفال والشباب والكتاب والأدباء والفنانين .. ولاننى اعرف ايضا أن القوى التى تفرض الحصار على شعبى ووطنى هى التى تمتلك معظم الصحف والمجلات ودور النشر التى يتعاملون معها !!

ما ساكتبه وهو غيض من فيض .. من اجل ان يطلعوا عليه فقط .. ولكى اقدم شهادة للتاريخ.

قبل ايام كنت أزور الأديب العراقى خضر الولى ، وقد وجدته مشغولا وقلقا .. وذلك لأن الشاعرة الرائدة الكبيرة نازك الملائكة والتى تعانى مرضا عضالا منذ عشر سنوات .. اصبح من العسير عليها وعلى أسرتها واصدقائها توفير الدواء الذى تحتاج إليه .. والذى بدونه تعانى عذابات المرض وتحرم الاستقرار والطمانينة والقدرة على القراءة والكتابة .

ومنذ اسابيع .. فقد الأديب العراقى محمد عبد المجيد ولده الشاب الذى اصيب بمرض تكسر الكريات ، بسبب نقص العلاج.

ويعرف جميع اصدقاء الإنسان الوديع الطيب والمثابر محمد عبد المجيد .. كم عانى وبذل من الجهود وصرف من المال ما هو فوق طاقته من اجل إنقاذ ولده ، ولكن ماذا يفعل حين يكون الحصول على العلاج المطلوب أمرا صعبا بسبب الحصار المفروض على العراق ..

ومنذ ايام .. توفت الفنانة الكبيرة والإنسان الرائع سهام السعودى .. وهى من بين اعظم المبدعين الذين كان طين العراق مادة عملهم منذ ان بدا الفنان السومرى يتعامل مع الطين حتى يومنا هذا..

لقد كانت تحول طين ارض الرافدين إلى شواهد جمالية وحضارية .. ستضاف إلى ذلك الإرث الإبداعى العراقى العظيم الذى يمتد إلى اكثر من ستة آلاف عام .

ان الفنانة سهام السعودى .. هى الأخرى كانت تعانى فى العامين الأخيرين نقص العلاج الذى تحتاج إليه ..

الأمثلة كثيرة ..

إن المعاناة الصحية لمئات الآلاف من العراقيين وبينهم ادباء وفنانون ومفكرون .. تضاف إلى معاناة اخرى معاشية وثقافية.. فالفنانون لا يجدون مادة عملهم .. والكتاب يصعب عليهم الحصول على ما يحتاجون إليه من مصادر المعرفة ..

يا ادباء العالم .. يا ادباء امتنا .. ارجو الاطلاع!!

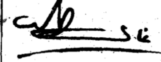
حميد سعيد

جريدة الثورة ـ العراق ـ ٧ / ٣ / ١٩٩٤

قحين وصلتنى هذه الرسالة المنشورة فى جريدة «الاهرام» العراقية بتاريخ ١٩٩٤/٣/٧ ازداد يقينى بان البعض منا مازال يخلط الأوراق ويستسهل المواقف .. فإن هذه الصيحة المريرة من الشاعر الصديق حميد سعيد المصاب هو نفسه فى عينيه يجب ان تعثر على صداها لدى كل مثقف حر يحتفظ بالحد الادنى من الشرف والضمير . لم يعد الصمت ممكنا على الخلط بين شعب ونظام حكم . وقد عرفنا جميعا فى فترات متباينة النتائج الماسوية لهذا الخلط المقصود فى معظم الأحيان ، وغير المقصود فى اقلها . وإبان حكم الرئيس الراحل انور السادات عرفت مصر كلها خطورة الخلط بين الشعب والحاكم التى كان يتعمدها بعض الأشقاء العرب . والآن تدور الدائرة فإذا بشعب العراق الشقيق يعانى الاهوال بسبب مواقف سياسية مصيرها الزوال . ولا يبقى سوى الشعب نفسه وروحه وثقافته .

لا يجوز للبعض ان يتعلل بان الحكم العراقى هو السبب وانه قد مارس النفى والتعذيب والقتل لأشرف المناضلين والمثقفين . لسنا فى لحظة تصفية الحسابات حين نعرف ان نازك الملائكة لا تجد الدواء وان غيرها قد مات فعلا للسبب نفسه . هذا الشعب العظيم جزء عضوى من روحنا وثقافتنا وامننا الحضارى فلا يجوز الصمت على جريمة واضحة لا تحتاج إلى دليل ، بينما كان سارتر يقول «ايها الكاتب ، انت مسئول حتى عن الجرائم التى لا تسمع بها».

وها نحن قد سمعنا مئات المرات ، ولم يعد امامنا إلا محاولة وقف الجريمة المستمرة او ان نكون شئنا او لم نشأ شركاء فى استمرارها .



المشروع الحضارى الجديد

حسن حنفى

أولا :

المجتمع والحضارة والتاريخ

فلكل مجتمع مشروع حضارى، به يوجد فى ذاكرة البشر، وبه يساهم فى مجرى التاريخ المفصل للحضارة الإنسانية. فقد ابدع المجتمع الصينى حضارته. وكذلك انتج المجتمع الهندى حضارته. وأتت الحضارات القديمة كلها فى بابل وآشور وكنعان وفينيقيا ومصر القديمة واليونان تعبيرا عن مجتمعاتها.

وصلة المجتمع بحضارته ذات أربعة أنواع. الأول : استمرار الحضارة باستمرار المجتمع كما هو الحال فى الهند والصين وفارس ومصر والعراق واليمن. وهو ليس مجرد افتراض عقلى بدليل وجود حضارات قديمة وحديثة فى كل منها. ومازالت المجتمعات التاريخية قادرة على الإبداع. والثانى: اندثار الحضارة باندثار المجتمعات مثل مجتمعات عاد وثمود التى لم يعد يبقى منها شىء. والثالث بقاء الحضارة واندثار المجتمعات مثل حضارات المتاحف وعلوم الإنثروبولوجيا، حضارات بعض القبائل السامية القديمة. والرابع اندثار الحضارة مع بقاء المجتمعات مثل مجتمعات الهنود الحمر فى معسكرات العزل Reservations فى الولايات المتحدة الأمريكية وهى حالة تدل على مدى القهر والكبت. فما من مجتمع إلا وهو قادر على توليد حضارة ولو بمعنى أسلوب الحياة والتصور للعالم. وهو ما تخطط له القوى الاستعمارية الكبرى فى تحويل الأمم إلى حضارات بلا شعوب وتاريخ بلا مجتمعات.

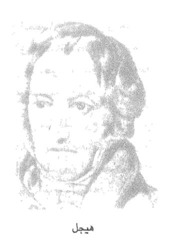
والسؤال الآن: ما هى العوامل البنيوية المساعدة على بقاء المجتمع وحضارته إذا ما توافرت إمكانيات التواصل المادى من حيث الغذاء والأمن، الغذاء للبقاء الداخلى والأمن البقاء ضد المخاطر الخارجية ؟ عاملان: السلطة فى المجتمع والدين فى الحضارة. فلا يوجد مجتمع بلا سلطة. والحضارات التاريخية إنما نتجت فى مجتمعات تقوم على سلطات مركزية كما هو الحال فى مصر والصين وعلى ضفاف الأنهار الكبرى لتنظيم الرى وتوجيه الدورات الزراعية[1]. وباجتماع السلطة والدين ينشأ المشروع الحضارى لكل مجتمع.

ولا تعنى صلة الاستمرار بين المجتمع والحضارة صفة الثبات. فالمجتمعات تتغير، والحضارات تتغير بتغير المجتمعات. ثم تتغير المجتمعات نفسها بتغير الحضارات عن طريق تقدم أساليب الحياة ووسائل العمران. ولكن السؤال: ماذا يتغير وماذا يبقى؟ هل تتغير بنية المجتمع وطبيعة الشعب ومزاجه وروح الحضارة أم أن ما يتغير هو الوسائل المادية التى يستعملها المجتمع ومظاهر العمران وأشكال المدنية وتظل بنية المجتمع والحضارة قائمة ؟ تبقى السلطة المركزية وتبقى الشخصية الوطنية: الولاء للدولة، وروح الجماعة، ويبقى الدين وهو مثل الفن أحد أشكال الإبداع الحضارى، كبؤرة تنتج منها أشكال أخرى مثل الفلسفة والعلم، خاصة عندما يتحول إلى اعتقاد. نشأت كبرى الحضارات الإنسانية من الدين، فى مصر والصين والهند وفارس والعراق. ويتغير طبقا لحاجات المجتمع.

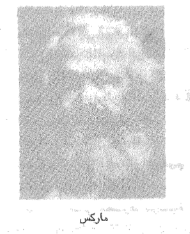
الماضى والحاضر والمستقبل

فإذا ما ساد الدين الشعائرى الخارجى كما هو الحال فى الهندوكية وديانات الصين القديمة واليهودية ظهرت تيارات إصلاحية دينية من داخلها لتبشر برؤية أخلاقية روحية للدين مثل الكونفوشيوسية والبوذية والمسيحية. ففى كل دين تياران: تيار محافظ شعائرى خارجى رسمى مؤسسى وتيار تقدمى روحى أخلاقى صوفى فردى. ثم تنشأ رؤية ثالثة للدين، الدين السياسى الاجتماعى من أجل تنظيم المجتمع ونشأة الدولة مثل الدين الإسلامى، يعيد بناء الشعائر والطقوس على أسس روحية وأخلاقية ويخرج الدين من نطاق الإيمان والفرد إلى نطاق العقل والجماعة فيكتمل الدين باعتباره علما إنسانيا.

وتنطبق هذه المبادىء العامة على الحضارة الإسلامية التى نشأت أولا فى شبه الجزيرة العربية ثم امتدت منها عبر الفتوح بفضل العرب والعجم والبربر أساسا إلى مناطق شاسعة فى آسيا وأفريقيا، ثم إلى أوروبا غربها وجنوبها وشرقها ثم إلى شمالها وعبر الأطلسى إلى الولايات المتحدة الأمريكية.



هيجل



ماركس

كان للعرب حضارتهم قبل الإسلام. وكانت هناك سلطة القبيلة وشيخها وكانت هناك ديانات العرب: الحنيفية، واليهودية، والنصرانية بالإضافة إلى ديانات الصابئة والمجوس والوثنية. وتغير المجتمع العربى بفضل الإسلام كدين جديد جامع للديانات السابقة، متمما لدين إبراهيم، ومصححا لمسار اليهودية والمسيحية، ومطهرا كعبة إبراهيم من الأوثان. وأنشأ الإسلام سلطة جديدة فى المجتمع بديلا عن سلطة القبيلة، تفاعلت مع الدين الجديد، وخرجت الحضارة الإسلامية نتيجة لهذا التفاعل. ولما كانت طبيعة السلطة تفترض المعارضة، فهناك حاكم ومحكوم انقسم الإبداع الحضارى إلى ثقافتين، ثقافة الحاكم وثقافة المحكوم، عقائد السلطة وعقائد المعارضة، شريعة الأشراف وشريعة العامة. انعكس الصراع على السلطة على الدين، فنشأ الصراع الدينى تعبيرا عن الصراع السياسى. فأصبح الدين والدولة واجهتان لعملة واحدة يغذيان بعضهما البعض، مرة لصالح الحاكم وهو الأغلب، ومرة لصالح المحكوم وهو الأندر.

ثانيا :

ماضى المشروع الحضارى

بدت ملامح المشروع الحضارى العربى الإسلامى فى الماضى على النحو الآتى:

١ ـ تحويل بؤرة الحضارة من الشعر إلى الوحى. لذلك قيل «عليكم بشعر جاهليتكم ففيه تفسير كتابكم» بالرغم من التنبيه على أن القرآن ليس بالشعر ولا بالسجع ولا بالقص. وأجريت الدراسات عن جماليات الشعر العربى وجماليات القرآن الكريم. وتمت مقارنة بعض مقاطع الشعر العربى مع بعض آيات القرآن الكريم المتشابهة. لقد دخل القرآن قلوب العرب عن طريق الشعر وذوق العربى الأدبى قبل أن يدخل إليه كنظام تشريعى، أخلاقى سياسى اجتماعى. وكتب عبدالقاهر الجرجانى «أسرار البلاغة» و«دلائل الإعجاز» لبيان وظيفة التخييل فى الشعر وفى القرآن. واستمر ذلك حتى سيد قطب فى «التصوير الفنى فى القرآن»، «مشاهد القيامة فى القرآن»، «النقد الأدبى، أصوله ومناهجه و«فى ظلال القرآن».

٢ ـ تأسيس التوحيد كعقيدة شاملة للعرب وللإنسانية جمعاء. لقد قامت محاولات عدة قبل ظهور الوحى لتوحيد القبائل، وعبر شعراء الصعاليك عن هذه الأمنية. فجعل الوحى هدفه تكوين دولة قاعدة للوحدة قبل أن تنطلق الوحدة تصورا وفتوحا خارج بلاد العرب، ابتداء من وحدة الشخصية بين القول والعمل، بين الفكر والوجدان أى بين الخارج والداخل منعا للنفاق والجبن والكذب والخوف ثم الفتح والانطلاق فى حركة تاريخية جديدة لتوحيد القبائل العربية، ثم وراثة إمبراطوريتى الفرس والروم المتناحرتين بعد أن انهكتهما حروب الغزو المتبادل بهدف الغزو والتوسع والسيطرة على العالم واستعباد الشعوب.

٣ ـ تحويل الوحى إلى علوم إنسانية ورياضية وطبيعية من أجل إقامة حضارة علمية إنسانية يكون العلم فيها مساويا للدين ومرادفا له. يتحول الدين إلى حضارة، وتتكون الحضارة من مجموعة من العلوم. العلم كل نسق فكرى منظم للتعرف على أحد موضوعات الطبيعة. أصبحت الحضارة الإسلامية نموذجاً لحضارة العلم والفكر والفن، يتبارى فيها المفكرون والعلماء والأدباء مع الخلفاء والأمراء والقضاة والفقهاء. وبالرغم من عدم وجود الطباعة فإن الإنتاج الحضارى وصل إلى حد مازلنا حتى الآن نجمعه ونحققه وننشره. وكان الإنسان يضحى بحياته من أجل معرفة شىء ولو فى النزع الأخير.

وتحقق هذا المشروع فى التاريخ فى الحضارة الإسلامية عبر مرحلتين: ازدهار فى القرون السبعة الأولى، وتوقف فى القرون السبعة التالية. نشأت الحضارة الإسلامية فى مرحلتها الأولى فى القرنين الأول والثانى. ثم بلغت الذروة فى عصرها الذهبى فى القرنين الثالث والرابع. ثم بدأت فى الهبوط منذ هجوم الغزالى على العلوم العقلية فى القرن الخامس وتقنين الأشعرية عقيدة للسلطة والدعوة إلى التصوف طاعة للجماهير. وانتشر التصوف فى القرنين السادس والسابع باستثناء ازدهار الفلسفة فى الأندلس على يد ابن رشد فى القرن السادس. ولكنه فى هذا الصقع البعيد كان بعيدا عن قلب الحضارة فى المشرق. فلم يؤثر فيه ولم يغير مسار التاريخ بل أثر فى الحضارة الأوروبية وهى تنهى عصرها الوسيط وتبدأ عصورها الحديثة. ثم ظهر ابن خلدون ليؤرخ لهذه القرون السبعة الأولى محددا قانون النهضة والسقوط، من البدو إلى الحضر، ومن الحضر إلى البدو من جديد فى أربعة أجيال.

أولا : علوم القرآن، وعلم الحديث، وعلم التفسير، وعلم السيرة، وعلم الفقه من أجل تدوين علوم الوحى، النص الأول (القرآن) والنص الثانى (الحديث) ثم تفسير النص الأول (التفسير) وكتاب السيرة الذاتية لصاحب النص الثانى (السيرة) أسوة بأهل الكتاب، ثم تقنين قوله وفعله وإقراره إلى فقه للناس جميعا بالاستقلال عن شخصه وسيرته (الفقه). وهى العلوم التى مازالت حتى الآن الأكثر تأثيرا والأشد حضورا فى الثقافة الوطنية وفى وجدان الأمة عبر المساجد والمعاهد الدينية والجامعات الإسلامية والدروس الدينية وصفحات الفكر الدينى فى الصحف اليومية والبرامج الدينية فى أجهزة الاعلام المرئية والمسموعة.

ثم زاوجت بين حجة الشرع وحجة العقل، علم أصول الدين، وعلم أصول الفقه، وعلوم الحكمة، وعلوم التصوف. وتم تأسيس نظريات للعلم تجعل الحجة النقلية وحدها ظنية إن لم تقترن بها الحجة العقلية. وتأسست العقليات فى علم أصول الدين، نظرية الذات والصفات والأفعال، الذات الخالص، أوصافه وصفاته وأسماؤه التى تعبر عن القيم الإنسانية العامة التى يتفق عليها البشر جميعا. وثبت فى الأفعال أن الإنسان حر مختار مسؤول، وأنه قادر بعقله على إدراك الحسن والقبح، وأن قانون الاستحقاق، كل حسب عمله، عام وشامل[٢]. كما استطاعت المعتزلة صياغة أصول خمسة تعبر عن تصور الحضارة للعالم لتحديد الصلة بين الوعى الفردى (الحسن والقبح العقليان، والمنزلة بين المنزلتين) والوعى الاجتماعى

(الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر) والوعى الشامل (التوحيد والعدل).

ونشأ علم أصول الفقه ليضع قواعد للتشريع حتى يستوعب الوقائع المتجددة، ويستنبط لها أحكاما بعد إدراجها تحت الوقائع النمطية المشابهة الأولى. لذلك أصبح الاجتهاد أحد مصادر التشريع. ووضعت القواعد الفقهية العامة التى تعبر عن روح الشريعة مثل: ما رآه المسلمون حسن فهو عند الله حسن، لا ضرر ولا ضرار، الضرورات تبيح المحظورات، درء المفاسد مقدم على جلب المصالح، عدم جواز تكليف ما لا يطاق، المصلحة أساس الشرع.. الخ[3].

واستطاعت علوم الحكمة نقل التراث اليونانى الوافد، والفارسى والهندى، وتلخيصه وشرحه وتمثله ثم إبداع تراث مثله يحتويه ويعيد إليه التوازن ويكمله ويدخله فى تصور أعم تتم فيه الوحدة العضوية بين الموروث والوافد وصاغت حكمة ثلاثية: المنطق، والطبيعيات، والإلهيات. وجعلت الإنسان عاقلا، يعيش فى الطبيعة ومتصلا بالعقل الفعال، وجودا بين عالمين. وأثبتت بالعقل وحده الأسس العامة للتصور الإسلامى للعالم، وجود الله، وخلق العالم، وخلود النفس. وتصورت مدينة فاضلة يعيش فيها الإنسان ويحقق ذاته طبقا لقدراته، مدينة يترأسها الفيلسوف مدينة الحكمة والفضيلة[4].

وأخيرا استطاعت علوم التصوف أن تبدأ بالتجربة الإنسانية وأن تؤسس علما ذوقيا، وتصف الطريق إلى أعلى بعد أن استعصى العالم على التغيير. كان إنقاذ النفس هو الباقى الممكن بعد أن استحال إنقاذ الغير بعد تقطيع الرقاب من أئمة آل البيت والخارجين على الظلم والفساد كما استحال تغيير الضمير والكذب على النفس والرضا بالأمر الواقع. وصفت المقامات والأحوال، واكتشفت عالم الذاتية. وتم رد الاعتبار إلى التوحيد فضم الحق والخلق، الله والعالم، المقال والواقع بعد أن قضت عليه ثنائيات المتكلمين بين الخالق والمخلوق، القديم والحادث، الممكن والواجب، العلة والمعلول، النفس والبدن.. الخ.

ثم تأسست العلوم العقلية الخالصة توحد بين الوحى والعقل فى العلوم الرياضية، وبين الوحى والطبيعة فى العلوم الطبيعية، والوحى والإنسان فى العلوم الإنسانية، اللغة والأدب والجغرافيا والتاريخ.فظهرت وحدة الوحى والعقل والطبيعة كنموذج فكرى يمثل ركيزة المشروع الحضارى. أصبح، بعد نقله، نموذجا لباقى الحضارات الموازية التى تعيش فى كنف الحضارة الإسلامية كاليهودية فى الغرب الإسلامى، فى أسبانيا، والمسيحية الشرقية فى الوطن العربى.

ثم توقفت الحضارة الإسلامية عن الإبداع بعد أن توقف المجتمع الإسلامى عن الحركة. وحلت الذاكرة محل العقل، والتدوين محل التأليف فى القرون السبعة التالية، فى العصر المملوكى التركى. كان الفتح داخل البلاد الإسلامية أكثر من خارجها. أقرب إلى السيطرة من إحدى الدول الإسلامية وإحدى القوميات منها إلى توحيد الأمة. وكان الانتشار فى أوروبا الشرقية أقرب إلى الهيمنة التركية منه إلى الفتح الإسلامى. وكان الإنتاج الحضارى إما فى الموسوعات والمدونات الكبرى أو فى الشروح والملخصات أو فى بعض جوانب العلوم المنطقية والرياضية والطبيعية المستقلة نسبيا عن العلوم النقلية والعلوم النقلية العقلية. واستمر الحال كذلك على مدى خمسة قرون حافظت الحضارة على نفسها ضد عوامل الفقد والضياع. وبدت فتوحات الدولة العثمانية فتوحات قوة أكثر منها فتوحات عقيدة. ومع ذلك انتشرت الحضارة الإسلامية فى أفريقيا نظرا لأن الإسلام دين الطبيعة ينتشر بين القبائل الطبيعية من أجل تأكيد ثقافاتها المحلية وهويتها الوطنية وتطويرها نحو الكمال من حيث نظافة البدن والكرامة الإنسانية والمساواة والعدالة الاجتماعية ودرء العدوان المتبادل بين القبائل فى مواجهة موجات التغريب إثر التبشير والاستعمار الغربى.

ثالثا :

حاضر المشروع الحضارى

وعلى مدى قرنين من الزمان، منذ القرن الماضى، وفى نهاية القرون السبعة التالية مرحلة التوقف والتدوين والعمل بالذاكرة بدأت محاولات النهضة العربية الإسلامية الحديثة بداية بحركات الإصلاح الدينى من داخل العلوم النقلية العقلية الأربعة وتوجيه النص والتراث نحو الواقع لمواجهة تحديات العصر، الاستعمار والهيمنة من الخارج والقهر والتخلف فى الداخل. وعاد المشروع الحضارى الإسلامى يحدد هدفه من جديد بعد هدفه الأول، التوحيد فى التصور، والفتح فى الأرض، والعمران فى المجتمع، وإعادة الفاعلية إلى التوحيد، وتأكيد الحرية الإنسانية، والعدالة الاجتماعية، والتقدم. ومن خلال أربعة أجيال بدأ الاصلاح يخبو جيلا وراء جيل. فأثر تعاليم الأفغانى، الإسلام فى مواجهة الاستعمار فى الخارج والقهر فى الداخل قامت ثورة عرابى، وتم احتلال مصر. فأثر تلميذه محمد عبده التطور البطىء عن طريق إصلاح التعليم واللغة العربية والمحاكم الشرعية وليس بالضرورة عن طريق الانقلاب على

السلطة «لعن الله ساس ويسوس». فلما قامت الثورة الكمالية فى تركيا فى ١٩٢٣ ارتد تلميذه محمد رشيد رضا عن حزب الإصلاح، وآثر العودة إلى السلفية كرد فعل على استيلاء حزب الاتحاد والترقى العلمانى على السلطة، أنصار القومية الطورانية. ويحيا الأمل من جديد فى الفكر الإصلاحى على يد تلميذه حسن البنا محققا حلم الرائد الأول الأفغانى لتأسيس حزب إسلامى ثورى قادر على تحقيق المشروع الإسلامى. وبعد اغتياله فى ١٩٤٩ وصدام الإخوان المسلمين مع الضباط الأحرار فى ١٩٥٤ ثم فى ١٩٦٥ صراعا على السلطة ظهر الإسلام الغاضب المنتقم الذى يكفر المجتمع إثر الاضطهاد والتعذيب فى السجون. وخرج فى هذا الظرف النفسى «معالم فى الطريق» لسيد قطب و«الفريضة الغائبة» لمحمد عبدالسلام فرج وأخيرا «ميثاق العمل الإسلامى» الذى يشرع لاغتيال العلمانيين.

ودخل الإسلام أيضا فى تفاعل مع التنوير الغربى عندالطهطاوى اعتمادا على الحسن والقبح العقليين. ظل أشعريا فى التوحيد وأصبح معتزليا فى العدل مثل محمد عبده فى «رسالة التوحيد». واستطاع تأسيس فكر الدولة المصرية الحديثة فى «مناهج الألباب المصرية فى مباهج الآداب العصرية»، موحدا بين الصناعة «اندوستريا» والعمران، «فليكن هذا الوطن مكان سعادتنا أجمعين، نبنيه بالحرية والفكر والمصنع». وفى نفس الوقت رأى الآخر من منظور الأنا، والأنا من منظور الآخر فى «تخليص الإبريز فى تلخيص باريز» «متجاوزا صدمة الحداثة إلى فكر جديد يمتزج فيه الوافد بالموروث وصياغة مشروع حضارى جديد يلبى مطالب المجتمع الحالى وحاجاته إلى الحرية سواء كانت من الشورى أو من «الشرطة» La Charte والمساواة سواء كانت من مبادىء الثورة الفرنسية أو من الشريعة الإسلامية، والعدالة الاجتماعية سواء كانت من الاشتراكية الغربية أو من التضامن الاجتماعى الإسلامى. وبعد انهيار دولة محمد على وسيطرة الغرب على اقتصاديات مصر جاء الجيل الثانى، أحمد لطفى السيد، أكثر انحيازا للغرب مقطوع الصلة بالتراث القديم، وموصلا الديموقراطية فى كتاب «السياسة» لأرسطو طاليس وليس فى الشورى فتحول إلى حزب للأقلية وإلى أب للدولة المصرية الوطنية التى ليست مركزا لدائرتين أخريين الوطن العربى والعالم الإسلامى. ثم جاء طه حسين فى «مستقبل الثقافة فى مصر» ليجعل ثقافة مصر جزءا من ثقافة البحر الأبيض المتوسط تدور فى فلك الغرب بعيدا عن الثقافات فى إيران وتركيا والهند والصين التى تدور فى فلك الشرق لتمرير معاهدة ١٩٣٦ والتى كان من شروطها أن تصبح مصر قطعة من أوروبا كما كان يريد إسماعيل وبالرغم من عودة العقاد إلى نوع من التوازن بين الموروث والوافد وأحيانا لصالح الموروث على حساب الوافد إلا أن هذا التيار قد صب فى النهاية فى الليبرالية الغربية وأصبح أحد امتداداتها خارج حدود الغرب، وأحد مصادر التغريب فى حياتنا الثقافية المعاصرة.

ثم أصبح العلم والعلمانية الغربية نموذجا صريحا للمشروع الحضارى عند شبلى شميل وفرح أنطون وسلامة موسى ويعقوب صروف بعد أن انعدم التأصيل لذلك فى الموروث أو كاد. فنظرية التطور نموذج العالم والتى حاول الأفغانى تأصيلها عند إخوان الصفا وأبى العلاء المعرى وأبى بكر بن بشرون وجدها شبلى شميل عند دارون فقط. والعلمانية التى هى جوهر الشريعة الإسلامية الوضعية التى تقوم على المصالح العامة فى غياب سلطة دينية وفى حضور سلطة سياسية تمثل إرادة الأمة واردة من الغرب «الدين لله والوطن للجميع». صحيح أن شبلى شميل حاول تأصيل علوم العمران والفلك والطبيعة فى القرآن ولكن محاولته كانت محدودة الأثر، ضعيفة تهدف إلى رد الموروث إلى الوافد أكثر مما تهدف إلى رد الوافد إلى الموروث كما هو الحال عند طنطاوى جوهرى. ثم اختفى هذا القليل عند فرح انطون فالمجتمعات على الإطلاق دون أية فروق نوعية بينها لا تتقدم بالضرورة إلا بالنموذج العلمى العلمانى الغربى. كما اختفى عند يعقوب صروف وسلامة موسى كما بدا فى «هؤلاء علمونى»، كلهم غربيون ولا يوجد عربى مسلم واحد علمه شيئا ولا حتى الكندى والرازى وابن الراوندى وابن رشد وابن حيان وابن الهيثم الذين علموا الغرب. واستمر أيضا عند زكى نجيب محمود ممثلا فى الوضعية المنطقية والمنهج التحليلى الذى اختص به الغرب وحده فى حين غاب الموروث فى اللغة العربية الإنشائية وغابت الثقافة العربية فى ثنائية السماء والأرض، الشرق الفنان والغرب العالم. صحيح أن ذلك التيار كان نافذة على الثقافة العلمية الغربية ولكنه ظل محدود الأثر، تروجه الصفوة، وينتسب إليه أحيانا أقباط مصر ونصارى الشام[٥].

وبالرغم من أن هذه التيارات الثلاثة لها منطلقات متمايزة، الدين فى الحركة الإصلاحية والدولة أو السياسة فى الفكر الليبرالى والعلم فى التيار العلمانى إلا أنها جميعا تشترك فى الهدف، الغرب نموذج التحديث، الغرب فى الحركة الإصلاحية، والغرب المستنير فى الفكر الليبرالى، والغرب العلمى فى التيار العلمى. وقد انتهت هذه التيارات

الثلاثة فى أجيالها الحالية إلى تمايز بين اتجاهين متخاصمين السلفية كرد فعل على الاتجاهات الثلاثة فى الفكر العربى المعاصر وأخذها الغرب نموذجا للتحديث، والعلمانية التى ضمت الليبرالية والماركسية والقومية والاشتراكية. ويمكن رصد السمات العامة للحالة الراهنة للحركة السلفية على النحو الآتى:

١ - البداية بالإيمانيات والإلهيات وليس بالعقليات والإنسانيات، دفاعا عن حقوق الله وحقوق الإنسان أولى بالدفاع. فالمشروع الحضارى الجديد من مقتضيات الإيمان تنفيذا للأمر الإلهى وليس من متطلبات العصر وحاجاته إلى إعمال العقل والدفاع عن كرامة المواطن وحقوق الإنسان يعتمد على النص، قال الله وقال الرسول، أكثر مما يعتمد على العقل وتحليل العلل المادية المكونة للواقع والدافع على السلوك كما هو الحال فى نظرية العلم فى علم الأصول.

٢ - استعمال تطبيق الشريعة الإسلامية كوسيلة للضغط الاجتماعى وليس للثورة الاجتماعية، كفرض إلهى وليس تعبيرا عن مصالح الناس، مطالبة للناس بواجباتهم قبل إعطائهم حقوقهم، وتقديم الحدود والعقوبات على تطبيق النظام الاقتصادى والاجتماعى والتربوى والبداية بالشكليات والمظاهر الخارجية وبالتستر والحجاب قبل النزول إلى رحاب الفضاء والسعى فى ربوع الأرض.

٣ - تقليد القدماء إحساسا بالعجز أمام العصر الذهبى الأول. فما ترك السلف إلى الخلف شيئا. وقد خلف من بعدهم خلفا أضاعوا الصلوات واتبعوا الشهوات. نشأت الحركات السلفية والعودة إلى الأصول هروبا من الحاضر وتعويضا عن أزماته فى عظمة الماضى والاقتداء بنموذجه وسنن أبطاله مع أن الحاضر مملوء بنماذج الجهاد فى جنوب لبنان وفى فلسطين وفى أفغانستان.

٤ - رفض الواقع، والعجز عن التعامل معه، والخروج عليه وتكفيره، والوقوع فى جدل إما.. أو، الكل أو لا شىء، إما الإسلام أو الجاهلية، الإيمان أو الكفر، الله أو الطاغوت. ولا مصالحة بينهما. بقاء أحدهما مرهون بالقضاء على الآخر. ولا حل لهذا الصراع إلا بالاستيلاء على السلطة، بتنظيم سرى أو علنى. وبالتالى وجب قلب نظام الحكم وتأسيس الحكومة الإسلامية. فإن الله يزع بالسلطان ما لا يزع بالقرآن. ولما كانت عيون السلطة فى كل مكان بين هذه النظم والجماعات الإسلامية إلى حد العنف المتبادل، وإراقة دماء المسلمين بالقتل من طرف والاغتيال من طرف آخر.

٥ - رفض الحوار مع التيارات الفكرية الأخرى واتهامها بالعلمانية وتكفيرها لأنها تفصل بين الدين والدولة، ولا تطبق الشريعة الإسلامية. فالجماعات الإسلامية وحدها تمتلك الحقيقة وغيرها فى الضلال والبهتان، منطق الفرقة الناجية فى مقابل الفرق الهالكة، وحتى دون اعتبارهم من المؤلفة قلوبهم ممن لهم حق فى بيت المال، وهم جميعا أبناء وطن واحد.

٦ - ردة البعض منهم إلى النقيض، فالنقيض يولد النقيض، والطرف ينقلب إلى الطرف المضاد، فيتحول إلى قومى أو اشتراكى أو ماركسى أو ليبرالى جذرى أو ينشغل بالتجارة وشؤون الدنيا بعد أن تشبع بشؤون الدين، ويصبح الدين وسيلة للخطأ والتستر على مباهج الحياة استغلالا للبسطاء.

ويمكن رصد أهم سمات التيار العلمانى على النحو الآتى:

١ - نقل فكر وافد من الغريب، غريب على الثقافة الموروثة ومزاحم لها مما يسبب نوعا من ازدواجية الولاء فى الثقافة بين الموروث والوافد، وخلق صراع بين ثقافتين، الموروث يكفر الوافد، والوافد يخوّن الموروث، وشق الأمة نصفين، يتصارعان على السلطة، ويتعاون كل منهما مع الأجنبى الدخيل المتفق معه فى الأهداف والمصالح فتضيع وحدة الأمة ووطنية أبنائها.

٢ - الولاء الفكرى للغرب، والتبعية له، والنقل منه. قال ماركس فى الماركسية، وقال جون ستيوارت مل فى الليبرالية، وقال هيجل وفشته فى القومية، وقال سان سيمون وبرودون فى الاشتراكية، نقلا بنقل، نقل من السلف أولا، ونقل من الغرب ثانيا، سلفيون وعلمانيون سواء بسواء. وغالبا ما يكون الولاء الفكرى مقدمة للولاء السياسى.

٣ - الانفصال عن التراث القديم الذى تحول إلى ثقافة شعبية موروثة ومعاداته والخصومة معه، وبالتالى العزلة عن الجماهير والترفع عليها ومخاطبتها بلغة لا تفهمها، والتحول إلى نخبة مثقفة وحاكمة تشكو من سلبية الجماهير تجاهها ومن سيطرة الجماعات الإسلامية عليها. مع أنه قد يكون فى بعض جوانب التراث ما تدعو له العلمانية من عقل وعلم وتقدم وإنسانية وحرية ومساواة وعدالة اجتماعية.

٤ - الترويج للعلمانية الغربية، ونقل أشكال التعارض بين السلطتين الروحية والزمنية وحله بفصل الدين عن الدولة على الطريقة الغربية، وإغفال خصوصية الثقافات والمجتمعات، فالشريعة

الإسلامية شريعة وضعية تقوم على رعاية مصالح الناس، والإسلام دين علماني في جوهره، خال من أية سلطة دينية. والإمامة عقد وبيعة واختيار والإمام ممثل للأمة وليس ممثلا لله.

٥ - الترويج لأسطورة الثقافة العالمية واعتبارها مرادفة لكل الثقافات المحلية وبديلا عنها. لا فرق في ذلك بين العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية مع أن كل علم هو تعبير عن رؤيته للعالم، وجزء من المكون الحضاري. وعلى كل منها التأقلم معها والتخلي عن خصوصيتها لعالمية الثقافة الغربية. وهو ما عرف في الانثروبولوجيا الثقافية باسم التثاقف أو المثاقفة Acculturation الثقافة الغربية هي الثقافة العالمية التي على كل ثقافة تحتلها، ثقافة العقل والعلم والإنسان والحرية والتقدم والمساواة، ثقافة التنوير وحقوق الإنسان في حين أن الثقافات المحلية مرادفة للخرافة والسحر والدين والقهر والتخلف والتعصب واللاعقلانية.

٦ - ونظرا لأن هذا الموقف لا يستديم فإنه كثيرا ما تموت ردة عليه في حياة الفرد بانقلاب الفرد على نفسه، وانتقاله من العلمانية إلى السلفية أو انقلاب المجتمع على نفسه من النقيض إلى النقيض[٦]. والطبيعي هو الانتقال من السلفية إلى التنوير وإيجاد متطلبات العلمانية في عقلانية المعتزلة وابن رشد وعلمية وتجريبية أصول الفقه وواقعية الشريعة، وانسانية التصوف.

وقد نشأت محاولات عديدة في الجيل الحالي من المفكرين وأساتذة الفلسفة لإعادة الوحدة إلى الثقافة الوطنية بين الموروث والوافد من أجل تجاوز ثنائية الحالة الراهنة للمشروع الحضاري بين ثقافة الأنا وثقافة الآخر، بين السلفية والعلمانية، والتمسك بالشرعيتين معا، شرعية الماضي وشرعية الحاضر، ضرورة الأصالة والحاجة إلى المعاصرة. فاتهمت بالتوفيقية والجمع بين المتناقضات من أجل استمرار الصراع على السلطة باسم الثقافة. تهدف هذه المحاولات إلى توسيع رقعة الوافد والارتباط بالموروث. وهي محاولة صعبة عادة ما تنتهي إلى الآتي:

١ - يتم التجديد لحساب الوافد وبفضله، فهو الوسيلة والغاية، البداية والنهاية أكثر مما يتم لحساب الموروث الذي تكمن وظيفته فقط في الحامل والوعاء. ومن هذه المحاولات الماركسية العربية، والوجودية العربية، والشخصانية الإسلامية، والاشتراكية العربية. فهي قراءات ماركسية ووجودية وشخصانية واشتراكية لبعض جوانب التراث الإسلامي أو قراءة إسلامية لبعض المذاهب الفلسفية الغربية.

٢ - يتم إخراج المذهب الغربي من بيئته واجتثاثه من جذوره، واطلاقه من نسبيته، وجعله حقيقة مطلقة، جعل البالون كرة مصمتة، وأحد الاجتهادات الحقيقة عينها، وبالتالي إعطاء الآخر أكثر مما يستحق وإعطاء الأنا أقل مما تستحق.

٣ - يتم اجتزاء جوانب من الموروث تتفق مع الوافد وفصلها عن تراثها الذي نشأت فيه وبالتالي رد الكل القديم إلى الجزء الجديد المقروء بعين الوافد فيتم التعامل مع الأنا بانتقائية يحددها الوافد.

٤ - الوقوع في التشتت المذهبي والحيرة بين التيارات ومعايير الاختيار والقضاء على التصور الكلي للعالم الذي كان ومايزال أهم سمات الموروث، وطغيان فقاقيع الهواء وتفجرها على رمال الشاطيء، أقرب إلى الزبد الذي يذهب جفاء دونما ينفع الناس.

٥ - تظل معظم هذه المحاولات مرفوضة من الطرفين، من انصار الوافد وانصار الموروث، ومعزولة عن الواقع وجماهير الأمة، محاولات للنخبة ولكبار الأقلام، مجرد اجتهادات فكرية وأدبية من النجوم الزاهرة في المجتمع المطلعة على آخر ما انتجه الغرب من فلسفات ومازالت مرتبطة بتراثها وأرضها.

٦ - قد تحل هذه المحاولات ثنائيات الثقافة في أذهان المثقفين كأفراد ولكنها لا تحل الخصومة في المجتمع بين قوتين رئيسيتين فيه: السلفية والعلمانية. ما أسهل أن يتم التوفيق في الذهن حيث الكلمات والألفاظ والمعاني حرة طليقة وما أصعب أن تتم المصالحة والنفوس غاضبة والقوى متصارعة في الواقع. هذه هي الحالة الراهنة للمشروع الحضاري للجيل الحالي وارث عصر النهضة[٧].

رابعا :

مستقبل المشروع الحضاري

وانقضت القرون السبعة الثانية كي تنتهي الدورة الثانية للحضارة الإسلامية ويبدأ القرن الخامس عشر كي تبدأ دورة سباعية جديدة ثالثة على مدى سبعة قرون قادمة حتى القرن الواحد والعشرين[٨]. ومهمة هذه الدورة التاريخية الثالثة إقالة محاولات عصر النهضة من عثراتها وإعادة الوحدة الثقافية للأمة بين السلفية والعلمانية وتجاوز محاولات التجديد عن الخارج من أجل ايجاد وحدة عضوية تنبع من مصالح الناس ومتطلبات العصر. فيمكن تطوير الحركة السلفية عن طريق إعادة بناء التراث القديم. ويمكن أيضا تحجيم الحركة العلمانية عن طريق نقد التراث الغربي. ويمكن ثالثا تجاوز محاولات التجديد من الخارج عن طريق التنظير

المباشر للواقع. ومن ثم تكون مهمة المشروع الحضارى فى المستقبل على النحو الآتى:

١ - إعادة بناء التراث القديم بما يتفق مع ظروف العصر. فقد تغيرت المرحلة التاريخية كلها من عصر الفتوحات الأولى إلى عصر الهزائم المتتالية، من فتح القدس إلى احتلالها، ومن وحدة الأمة إلى فرقتها، ومن الوقوف أمام امبراطوريتى الفرس فى الشرق والروم فى الغرب إلى التبعية للروم الجدد بعد انهيار نظم الشرق، ومن الاستغلال والإبداع إلى التبعية والتقليد ومن الريادة والصدارة إلى التقهقر والتراجع.

كان الوحى حديث العهد فنشأت العلوم المحافظة عليه، العلوم النقلية الخمسة. وقد استقرت هذه العلوم الآن وحققت غاياتها فى المحافظة على القرآن، وتدوين الحديث، وظهور التفاسير، وكتابة السيرة، وتقنين الفقه. والآن تبدو الحاجة ملحة إلى اعادة بنائها طبقا لحاجات جديدة اولوية الواقع على الفكر فى أسباب النزول، والزمان والتطور فى الناسخ والمنسوخ[٩]، التفسير الموضوعى للقرآن لمعرفة التصور الإسلامى للعالم، النقد الداخلى للحديث، لعقلانية وواقعية المتن وليس لصحة السند، التفسير الشعورى والاجتماعى للقرآن وليس التاريخى واللغوى والأدبى والكلامى والفلسفى والصوفى والفقهى، وتحويل السيرة إلى قدوة وبطولة بدلا من تشخيص صاحبها فى حياتنا حتى انقلب النموذج والقدوة إلى عبادة الأشخاص، ثم إعطاء الأولوية للمعاملات على العبادات فى الفقه بعد أن عرضنا العبادات بما فى ذلك أحكام الضراط وحلق عانة الميت فى حين عزت علينا أحكام الاقتصاد والسياسة والاجتماع[١٠].

كما نشأت العلوم النقلية العقلية فى ظرفها التاريخى الماضى، فى عصر الفتوحات، وظهرت فيها نغمة الزهو والانتصار. كما عكست الصراع الداخلى على السلطة بين الحاكم والمحكوم. ففى علم أصول الدين انتصرت الدولة للأشعرية كعقيدة رسمية لها، وكفرت المعارضة، الشيعة والخوارج والمعتزلة. ونحن نشكو الآن من ضعف المعارضة وسلبية الناس وتواكلهم، واعتمادهم على النصوص، وكثرة القول وقلة العمل، وحصر الإمامة فى قريش أو فى الجيش. إن مستقبل علم أصول الدين مرهون بالانتقال من الأشعرية عقيدة السلطة إلى الاعتزال، المعارضة العلنية فى الداخل. وليس الشيعة المعارضة السرية أو الخوارج المعارضة العلنية المسلحة فى الخارج فعيون السلطة وشرطتها فى كل مكان كما هو اختيار الجماعات الإسلامية المعاصرة، والانتقال من الذات والصفات والأفعال من الله إلى الإنسان الكامل، ومن النقل إلى العقل، ومن الجبر والكسب إلى خلق الأفعال، ومن النبوة والمعجزة إلى الوعى التاريخى واستغلاله عقلا وإرادة، ومن المعاد إلى المستقبل، ومن الإيمان والعمل إلى وحدة النظر والعمل، ومن الإمامة إلى المؤسسات، ومن الفرق الهالكة والفرقة الناجية إلى التعددية والحوار الوطنى[١١]. وفى علم أصول الفقه استقر النص، واعطيت له الأولوية على الواقع. والآن نعانى من ضياع المصالح، ونشعر بالحاجة إلى ضرورة الاجتهاد من جديد ليس كأصل رابع من أصول التشريع بل كأصل أول، يتلوه الإجماع ثم السنة ثم الكتاب فى ترتيب تصاعدى بدل الترتيب التنازلى القديم. نبدأ من الواقع إلى النص كما بدأ القدماء من النص إلى الواقع. فالمصلحة لا تعارض النص والبداية بالواقع والزمان المتجدد اقرب

إلى أسباب النزول وإلى الناسخ والمنسوخ. وفى علوم الحكمة لم تعد الثقافة اليونانية هى الوافدة بل الثقافة الغربية التى مازلنا نترجم عنها على مدى قرنين من الزمان دون أن يبدأ الإبداع الفكرى لدينا بعد. فى حين ترجم القدماء على مدى جيلين، حنين بن اسحق واسحق بن حنين ثم بدأ الإبداع المستقل عند الكندى والرازى. ومن ثم يمكن إنشاء علوم حكمة جديدة تتعامل مع الوافد الغربى الجديد، وتنتقل من عصر الترجمة والشرح والتلخيص إلى مرحلة الإبداع والتأليف، ومن الإعجاب بسقراط وأفلاطون وأرسطو إلى الإعجاب بديكارت وكانط وهيجل، ومن الحكمة الثلاثية القديمة: المنطق والطبيعيات والإلهيات إلى الحكمة الشعورية الجديدة عالم الشعور وعالم الآخرين وعالم الأشياء. وأخيرا فى علوم التصوف نشكو الآن من سيادة الطرق الصوفية على حياة الناس، والعزلة عن العالم، والإغراق فى الروحانيات. يمكن إذن إعادة بناء علوم التصوف بحيث يعود إلى العالم من جديد بدلا من الهرب إلى الله، ويتحول الطريق الصوفى الرأسى إلى طريق صوفى أفقى، ومعراج القدس إلى مسار فى التاريخ وتحرير القدس، والمقامات إلى مراحل للتطور، والأحوال النفسية المتضادة إلى جدل المجتمع والتاريخ، وتكون الغاية القصوى البقاء وليس الفناء.

وبعد أن توقفت العلوم العقلية الخالصة، ولم نعد نبدع فى العلوم الرياضية أو الطبيعية أو الإنسانية ونعتمد فى ذلك على العلوم الغربية الوافدة، ولم تشفع لنا دروس تاريخ العلوم عند العرب لأنها مجرد عرض لمآثر القدماء وكأنها تاريخ صرف دون دراية بنشأتها ودون تطويرها، تكفينا العزة والفخر، يمكن استئناف عمل

العقل من جديد بعد معرفة الموروث والوافد. فنحن أسعد حظا من القدماء. اذ تعامل القدماء مع الوافد اليونانى والهندى والفارسى ولم يكن لديهم موروث خاص، ونحن نتعامل مع الوافد الغربى وموروثنا قديم.

٢ - التحرر من التراث الغربى الوافد الذى أصبح بديلا من حيث المصدر عن الموروث القديم وإن كان يقوم بنفس الوظيفة وهو الأسر الثقافى للعقل والتبعية الثقافية للذهن، وذلك عن طريق رده إلى حدوده الطبيعية وإرجاعه إلى ظروف نشأته وإثبات تاريخيته وبأنه ثقافة محلية مثل غيره من الثقافات، وأن أسطورة الثقافة العالمية إنما غايتها الهيمنة على مقدرات الشعوب من خلال السيطرة على أجهزة الإعلام ودور النشر. وبذلك تنتهى علاقة ثقافة المركز بثقافات المحيط، وينتهى مركب العظمة عند الآخر ومركب النقص عند الأنا. ويتحول الآخر من مصدر للعلم إلى موضوع للعلم، ومن دارس إلى مدروس، ومن ذات إلى موضوع كما يتحول الأنا من موضوع للعلم إلى مصدر للعلم، ومن مدروس إلى دارس، ومن موضوع إلى ذات. ومن ثم تنتهى التبعية للغرب، وينتهى عصر الريادة له. وتعود إلى الثقافة الوطنية وحدتها بين الموروث والوافد، وتتحرر الأنا من أسرها مرتين، الأسر للماضى والأسر للمستقبل لصالح الوعى بالحاضر.

يمكن إذن رصد مصادر الوعى الأوروبى، المصدر اليونانى الرومانى وبيان كيف تغلب الرومانى على اليونانى فيه، والمصدر اليهودى المسيحى وبيان كيف تغلب اليهودى على المسيحى فيه، والبيئة الأوروبية نفسها وبيان كيف كانت الدعامة المادية للمصدرين الماديين المطابقين. ويمكن رصد تكوين الوعى الأوروبى منذ النشأة فى العصور الحديثة فى القرنين السابع عشر والثامن عشر، وبلوغ الذروة فى القرن التاسع عشر ثم الوصول إلى نهاية البداية فى النصف الأول من القرن العشرين، وبداية النهاية فى النصف الثانى منه. لقد بدأ الوعى الأوروبى بثنائية قضت على وحدته، نزوع عقلى مثالى إلى أعلى انتهى إلى الصورية والتجريد وفقدان الحياة، ونزوع حسى تجريبى إلى أسفل انتهى إلى المادية والطبيعية الساذجة. وانتهى بمحاولة لرتق الفتق فى الظاهريات وفى فلسفات الحياة واعتبار كلا النزوعين بعدين للشعور. وتوالدت المذاهب الفلسفية بين البداية والنهاية، بعضها من بعض طبقا لقانون الفعل ورد الفعل، من المثالية إلى الواقعية إلى المثالية الجديدة إلى الواقعية الجديدة، من الكلاسيكية إلى الرومانسية إلى الكلاسيكية الجديدة إلى الرومانسية الجديدة. عيوب كل مذهب سابق هى مميزات كل مذهب لاحق، ومميزات كل مذهب سابق هى عيوب كل مذهب لاحق. كل مذهب يهدم ويبنى، وتتوالى المذاهب، ما يتم هدمه بالأمس يعاد بناؤه اليوم. وما يتم بناؤه اليوم يعاد هدمه فى الغد. تكافأت الأدلة، وتساوت المذاهب، وتعادلت الرؤى، فنشأت الحيرة وعم الشك فيها جميعا. وانتهى الوعى الأوروبى إلى النسبية واللاأدرية وصب فى النهاية فى العدمية. بدأ الواقع الأوروبى عاريا من أى غطاء نظرى بعد عصر النهضة وهدم الأغطية النظرية القديمة الوافدة إليه من الكنيسة وارسطو والعرب. ثم حاولت المذاهب الفلسفية إيجاد اغطية نظرية بديلة فحطمها الوعى الأوروبى واحدا تلو الآخر حتى أصبح عاريا من جديد يحاول رد الاعتبار إلى ما هدم أولا. فنشأت الاتجاهات المحافظة فيه كرد فعل على العدمية وليبدأ ربما دورة تاريخية جديدة ابتداء من عصر وسيط جديد. وحّد بين الواقع والقيمة فى البداية ثم فصل بينهما فى النهاية فانقلب من التنوير إلى التنوير المضاد، ومن النزعة الإنسانية إلى النزعة العنصرية، ومن التحرر إلى الاستعمار، ومن تحرير العبيد لديه إلى استعباد باقى الشعوب. تكونت العقلية الأوروبية بفعل هذا التطور التاريخى للوعى الأوروبى، عقلية تجزيئية لا ترى من الواقع إلا أحد جوانبه ثم ترد الكل إليه. المعرفة إما حسية أو عقلية أو وجدانية وليست كل ذلك فى الوقت نفسه. والمذاهب السياسية إما ليبرالية راسمالية أو اشتراكية جماعية دون الجمع بينهما. الفن إما شكل أو مضمون، إما للفن أو للحياة حتى ضاعت الحقيقة الشاملة وتاهت بين الأجزاء. وتم تقسيم النشاط الذهنى بين الدين والعلم والفلسفة، بين النظر إلى أعلى والنظر إلى أسفل أو النظر إلى الأمام. ونشب خصام بين الميادين الثلاثة إما الدين وإما العلم وإما الفلسفة[١٢].

٣ - التنظير المباشر للواقع لتجاوز ثقافة النص وعقلية التأويل ومنهج القراءة إلى رؤية الواقع المباشر، وتنظيره تنظيرا مباشرا دون قراءته من خلال نص مسبق موروث أو وافد. وبذلك يستمر المشروع الحضارى فى إبداع نصوص جديدة وليس فقط فى قراءة نصوص قديمة وإعادة الاختيار بين البدائل. وتعود الحضارة من جديد كما نشأت أول مرة نشأة تلقائية باجتهاد عقلى خالص فى ظرف تاريخى محدد وربما بمشروع توحيد جديد للعالم المتحرر حديثا، شعوب آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية، وصياغة مثل جديدة للعالم خالية من الهيمنة والعنصرية والصهيونية من أجل حوار متكافىء بين الحضارات، وحوار عدل بين الشعوب.

فتعود لأسباب النزول دلالتها، أولوية الواقع على الفكر. الواقع هو الذى يستدعى الفكر، الواقع يسبق الفكر ولا يسبق الفكر الواقع. كذلك يأخذ الناسخ والمنسوخ دلالته فى التطور والزمان والتقدم تغير الفكر بتغير الواقع، فالواقع مصدر الخصوبة والحيوية والنماء.

مازالت قضية تحرير الأرض التحدى الأكبر لنا. فالبرغم من أننا عشنا عصر التحرر من الاستعمار المباشر إلا أننا مازلنا نرزح تحت الاستعمار الاستيطانى فى فلسطين. يحتل مزيدا من الأراضى عاما بعد عام من ١٩٤٨ إلى ١٩٥٦ إلى ١٩٦٧ إلى ١٩٨٢، توسع وراء توسع من إسرائيل النكبة إلى إسرائيل الكبرى، هل يمكن إقامة لاهوت الأرض، وإيجاد العلاقة بين الله والأرض فى علم كلام جديد فى مستقبل المشروع الحضارى «اله السموات والأرض»، «رب السموات والأرض»، «هو الذى فى السماء إله وفى الأرض إله»؟ هل يمكن إقامة فقه للأرض وتفسير للأرض وسيرة للأرض وفلسفة للأرض وتصوف للأرض وجغرافيا للأرض، وتاريخ للأرض وليس فقط لغة للأرض وأدب الأرض؟ هذا هو السبيل الأبقى لبقاء سيناء ولولاء البدو للوطن الأم ولتحرير القدس وللحفاظ على العراق والبوسنة والهرسك وبورما أمام عدو جعل الله والشعب والأرض ثالوثا مقدسا فى إله واحد[١٣].

ومازلنا نعيش قهر المواطن وكبت الحريات وتعذيب المخالفين فى الرأى فى النظم التسلطية. التحدى أمامنا كيف يمكن صياغة نظرية فى الحرية تبحث عن معوقاتها فى ثقافتنا ووجداننا، وتحاول تأصيلها فى الشهادة باعتبارها شهادة على العصر فى فعل النفى «لا إله»، نفى آلهة العصر المزيفة ثم فعل الإثبات «الا الله» المبدأ الواحد الحق الذى يتساوى أمامه الجميع، وفى الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر، وفى الدين النصيحة، وفى نظام الحسبة، وفى الجهر بالحق، فالساكت عن الحق شيطان أخرس[١٤].

وتزداد قضية العدالة الاجتماعية تأزما بزيادة البون الشاسع بين الأغنياء والفقراء. فأغنى أغنياء العالم منا وأفقر فقراء العالم منا. كيف نعمل على تقريب الهوة بين الطبقات، والانتقال من الملكية إلى الاستخلاف، وأن يكون للإنسان حق التصرف وحق الانتفاع وحق الاستثمار وليس حق الاكتناز وحق الاستغلال وحق الاحتكار، وأن مصالح الناس وأدوات الإنتاج كالزراعة (الماء والكلأ) والصناعة (النار) فى أيدى الأمة، وأن العمل مصدر القيمة وليس المضاربات والعمولات والسمسرة وتجارة المخدرات؟

ولما كنا نعانى من التجزئة والقطرية والخلافات إلى درجة الاقتتال والحروب الأهلية يكون المشروع الحضارى الجديد مشروعا وحدويا بالضرورة، تعبيرا عن التوحيد فى الفكر والواقع، توحيدا بين الشعوب دون فرق فى لون أو جنس أو عرق أو دين. تاريخنا وثقافتنا ولغتنا وأهدافنا ومصالحنا واحدة. وهذا لا ينفى التعدد، فالوحدة هدف ومصير والآراء مختلفة ومتعددة، تعددية فى النظر ووحدة فى العمل.

ولما كنا شعوبا تعتمد على غيرها فى الغذاء والكساء والسلاح والعلم فإن التنمية المستقلة تصبح هدفا قوميا عاما ومطلبا وطنيا بحيث يتم تحرير الإرادة الوطنية من الضغوط الأجنبية. يتوجه المشروع الحضارى المستقبلى إلى التنمية المستقلة، تنمية الموارد الطبيعية، المادية والبشرية، اعتمادا على الذات. وقد سخرت الطبيعة لإرادة الإنسان وصالحه. كما استعمر الله الإنسان فى الأرض ليعمّرها. المشروع الحضارى الجديد مشروع تنموى بالضرورة يقوم على فعل الإنسان فى الطبيعة واستخلاف الله له فى الأرض.

ولما كنا نعانى من التغريب فى حياتنا ومن التبعية فى ثقافتنا وسلوكنا فإن الدفاع عن الهوية والأصالة إحدى المطالب الرئيسية للجميع. وبسببه تخرج الحركة السلفية مناهضة للتغريب. المفاصلة هنا ضرورية «لكم دينكم ولى دين» ورفض التقليد والتبعية يساعد على الحفاظ على الهوية. المشروع الحضارى الجديد يثبت الهوية فى مواجهة التغريب، ويتمسك بالأصالة ضد التبعية.

وأخيرا لما كنا نعانى من سلبية الجماهير وعدم اقتناعها بأى شىء يفعلون لأجله أى شىء فإن الإحساس بالأمانة والرسالة والإعداد للمستقبل يساعد على القضاء على فتور الأمة الذى حاول الكواكبى من قبل القضاء عليه فى «أم القرى». إن المشروع الحضارى ليس فقط مشروعا فكريا بل هو مشروع للتحقيق من خلال تجنيد الناس له حتى يتحول إلى قوة اجتماعية ومسار تاريخى[١٥].

إن هذه التحديات الرئيسية فى الواقع فى حاجة إلى تنظير مباشر لها يسمح بالتعددية فى الفهم والتفسير ومناهج التحليل والأطر النظرية واجتهاد جميع المدارس والتيارات الفكرية. فالحق النظرى متعدد، والحق العملى واحد كما يقول الأصوليون القدماء. وجبهة وطنية واحدة ممثلة لجميع الأطراف قادرة على تحقيق هذا المشروع الحضارى الجديد دون استئثار طرف واحد بالسلطة مع استبعاد الأطراف الأخرى.

من هذه الجهات الثلاث تتم صياغة المشروع الحضارى الجديد. قد لا تكون متساوية فى الأهمية بالضرورة أو ذات

عمق واحد فى الوعى القومى. فالتراث القديم أعمق الجبهات الثلاث يمتد أربعة عشر قرنا لوكان إسلاميا، وعشرين قرنا لو كان قبطيا وثلاثين قرنا لو كان مصريا قديما، أعماق ثلاثة متداخلة فى التاريخ لها مركز واحد هو الوعى القومى كالدوائر المتداخلة فى الحاضر، مصر مركز الوطن العربى والعالم الإسلامى وشعوب آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية. وقد تتفاوت هذه الجبهات الثلاث من حيث اتساع القاعدة الجماهيرية. فالجبهة الأولى أكثر اتساعا فى قاعدتها الجماهيرية ومنها تخرج الحركة السلفية المعاصرة، والجبهة الثانية أقل اتساعا، قاصرة على النخبة المثقفة. أما الجبهة الثالثة فهى أقلها اتساعا نظرا لأنها تعتمد على الخطاب السياسى الذى ينقصه التصديق. مازال الفكر غائبا عنه تاركا مجاله للأدب، الشعر والرواية والقصة ومعاناة الناس.

يستطيع المشروع الحضارى الجديد أن يضع الأمة فى سياقها التاريخى، وأن يدخلها فى نظام العالم والتعامل معه من موقع الندية والاستقلال. كانت الأمة باستمرار فى علاقة مع الآخر منذ نشأتها من الشرق والغرب، مع الفرس والروم ثم مع التتار والمغول ومع الصليبيين، مع المعسكر الاشتراكى والمعسكر الرأسمالى. ولما انهار الأول بقيت الأمة فى علاقة مع الغرب. كانت هذه العلاقة باستمرار عبر التاريخ على التبادل. إذا كانت الأمة فى موقع الاستاذ كان الغرب فى موقع التلميذ كما كان الحال فى عصرنا الذهبى الأول وفى قروننا السبعة الأولى، العصر الوسيط الأوروبى. وإذا كانت الأمة فى موقع التلميذ كان الغرب فى موقع الأستاذ كما هو الحال فى عصر التوقف والتدوين وفى قروننا السبعة الأخيرة، العصور الأوروبية الحديثة. كل منا لعب دور الأستاذ والتلميذ مرتين. نحن إذن على اعتاب دورة تاريخية ثالثة، من القرن الخامس عشر حتى القرن الواحد والعشرين عندنا، ومن القرن الواحد والعشرين حتى القرن الثامن والعشرين عندهم. يتعامل كلانا من موقع الندية. كل منا أستاذ فيما يعلم وتلميذ فيما لا يعلم. فلا يوجد معلم أبدى يعطى من طرف واحد ولا يأخذ شيئا. ولا يوجد تلميذ أبدى يأخذ من طرف واحد ولا يعطى شيئا. المشروع الحضارى الجديد قادر على الحوار بين الحضارات من موقع الندية والتكافؤ وليس من موقع الدونية تجاه الآخر الذى يتعامل معنا من موقع التفوق والعظمة. إن المشروع الحضارى الجديد لا تتم صياغته إلا فى فلسفة جديدة للتاريخ تجعل الوعى بالفكر وعيا بالتاريخ. ■

هوامش :

(١) جمال حمدان: شخصية مصر، ثلاثة اجزاء، عالم الكتب، القاهرة ١٩٨١.

(٢) انظر كتابنا «من العقيدة إلى الثورة، محاولة لإعادة بناء علم اصول الدين (خمسة اجزاء)، مدبولى، القاهرة ١٩٨٨.

(٣) انظر رسالتنا الأولى (بالفرنسية) Les Méthodes d'Exégèse, essau sur la science des Fondements de la compréhension, Im usul al-fiqh, le Caire, 1965.

(٤) انظر دراستنا «الفارابى شارحا ارسطو»، «ابن رشد شارحا أرسطو» فى «دراسات إسلامية» ص١٤٥ - ٢٧٢ الانجلو المصرية القاهرة ١٩٨١.

(٥) انظر دراستنا «كبوة الإصلاح»، «دراسات فلسفية» ص١٧٧ - ١٩٠ الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٨٧.

(٦) هذه هى حالة خالد محمد خالد، وإسماعيل مظهر، وعادل حسين، وإبراهيم شكرى ومحمد عمارة.

(٧) انظر «أزمة التغير الاجتماعى» فى «التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم» ص٣٧-٧١ المركز العربى للبحث والنشر، القاهرة ١٩٨٠.

(٨) انظر حوارنا مع محمد عابد الجابرى فى حوار المشرق والمغرب ص مدبولى، القاهرة ١٩٩٠.

(٩) الوحى والواقع، دراسة فى أسباب النزول، الإسلام والحداثة ص دار الساقى، لندن ١٩٩.

(١٠) انظر دراستنا «مناهج التفسير ومصالح الأمة» فى «الدين والثورة فى مصر» الجزء السابع: اليمين واليسار فى الفكر الدينى ص مدبولى، القاهرة ١٩٨٩.

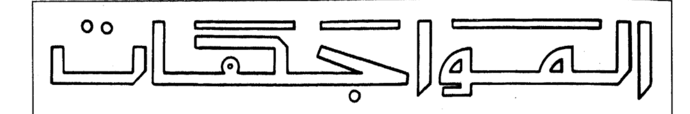
(١١) انظر دراستنا «تاريخية علم الكلام» مجلة الجمعية الفلسفية المصرية، العدد الأول يونيو ١٩٩٢.

(١٢) انظر كتابنا «مقدمة فى علم الاستغراب»، الدار الفنية، القاهرة ١٩٩١.

(١٣) God, Community and Land, Theology of Land in Religious dialogue and revlution, pp. Anglo-Egyptioan bookshop, Cairo, 1977.

(١٤) «ماذا تعنى شهادة ألا إله إلا الله»؟ فى «الدين والثورة فى مصر» الجزء السابع «اليمين واليسار فى الفكر الدينى» ص١٤٧ - ١٦١.

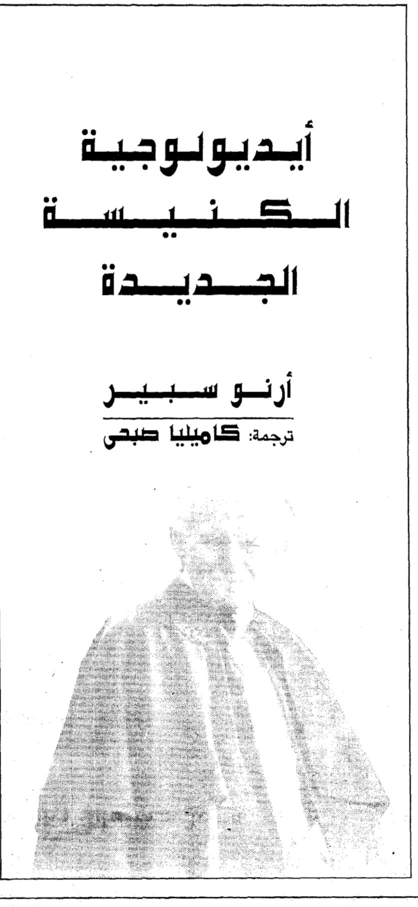
(١٥) انظر دراساتنا «الفكر الإسلامى والتخطيط لدوره المستقبلى» دراسات فلسفية ص١٩١ - ٢٢٧ الانجلو المصرية ١٩٨٧.


المواجهات

أيديولوجية الكنيسة الجديدة

أرنو سبير

ترجمة: كاميليا صبحي



قام البابا يوحنا بولس الثانى (بابا الفاتيكان) مؤخرا بالقاء كلمة حملت العنوان «بهاء الحقيقة»، وقد وجهها فى المقام الأول إلى أساقفة العالم أجمع، وقد صدر النص بالفرنسية عن دار نشر «مام ـ بلون Mame - Plon» التى أصدرت العام الماضى «عقيدة الكنيسة الكاثوليكية».

وقد نشر النص عدة مرات مع تعليقات اختار كل ناشر ان يلجا إلى أحد المختصين لكتابتها، ونحن هنا ننشر ما قام الكاتب الفرنسى «ارنو سبير» بتلخيصه من هذه الرسالة والتعليقات عليها، كما ننشر مختصره لحديث ادلى به البابا لنائب فى الحزب الجمهورى الأوروبى يرى «سبير» أن له الأهمية نفسها، ثم تقييمه هو لهذه الآراء التى يراها جزئية وغير موضوعية.

هنا نص «أرنو سبير»

قاستهل البابا الرسالة بتمهيد يؤكد فيه على أن «ظلمات الخطايا أبدا لن تحجب عن الإنسان ضياء الرب الخالق. ولسوف يبقى دائما بقلب المخلوق حنين للحقيقة المطلقة وتعطش لتمام وكمال معرفته بخالقه». «وبعد أن أبرزت الرسالة المدى العالمى للتساؤل التالى» ما العمل، وكيف السبيل إلى تبين الخير من الشر؟ «أكد البابا اعتزام الكنيسة» الرد على تلك التساؤلات الخالدة الخاصة بمعنى الحياة الحاضرة والمستقبلية التى تؤرق

الإنسان، بما يتوام وكل جيل من الأجيال.»

ويعرض البابا يوحنا بولس الثانى فى الجزء الأول لردود المسيح الخاصة بالمسائل الأخلاقية. فقد جاء فى الفصل التاسع عشر من انجيل سان ماتيو ان شابا دنا من المسيح وقال له «سيدى، كيف السبيل إلى حياة أبدية؟» فأجابه المسيح» تأمل الوصايا فهى سبيلك إلى الحياة(...)» ولما استمر الشاب على إلحاحه اجابه المسيح « إن اردت بلوغ الكمال، فاذهب، وبع ما تملك، وقدمه هبة للفقراء فيكون لك كنزا فى السماء. وبعد ذلك، عد واتبعنى.» وقد علق البابا يوحنا بولس الثانى طويلا على ما تعنيه عبارة «اتباع المسيح» و «الرغبة فى بلوغ الكمال.»

أما الجزء الثانى فيتناول الكنيسة ويبين بعض الاتجاهات اللاهوتية الخاصة بالاخلاقيات الحالية. وكان محور التفسيرات عبارة للقديس يوحنا «ستعرفون الحقيقة وحينئذ سوف تحرركم».

أما عنوان الجزء الثالث فهو «الاختيار الاساسى، والسلوكيات الواقعية.» فالحرية التى سبق وتحدث عنها يجب الا تكون «باعثا على إشباع الرغبات الجسدية».

ويعرف الجزء الرابع بـ «فضائل الأخلاق الخاصة بحياة الكنيسة و بحياة العامة». وقد تجنب النص الخوض فى المسائل الخاصة ولكنه تناول القضايا الأساسية التى ترتكز عليها أخلاقيات الكنيسة الكاثوليكية. بيد انه من خلال الاستدلال بنصوص قديمة جدد البابا إدانته «لجميع جرائم القتل والإبادة الجماعية لطائفة او لشعب، كما أدان الإجهاض وقتل الرحمة للمرضى الميئوس من شفائهم والانتحار العمد.

كذلك وصف «التعذيب سواء كان نفسيا أو جسديا، والعبودية، والدعارة وتجارة الرقيق الأبيض من نساء وشباب «بأنها ممارسات دنيئة. كما عاد فوصف استخدام موانع الحمل بأنه فعل ينطوى على سوء.»

صحيح أن الرسالة البابابوية «بهاء الحقيقة» لا تعرض لأمور جديدة خاصة بالتعاليم المسيحية العالمية الجديدة ولكن الحرص على إقامة الحق والواجب الخاص بكل فرد على أساس الوصايا، وكذلك على اساس احترام كرامة الإنسان، كان الأساس الذى قامت عليه الرسالة.

ردود فعل حول

الرسالة البابابوية

وفى أعقاب نشر رسالة البابا يوحنا بولس الثانى، ادلت بعض الشخصيات الكاثوليكية بوجهة نظرها وكان من بينهم: أندريه لاكرانب الأسقف بإرسالية فرنسا وعضو لجنة عالم العمال برأيه فقال «**فى سبيل حرية مسئولة» «إن رسالة يوحنا بولس الثانى كما عرضتها وسائل الإعلام تكاد مرة اخرى أن تصدم الضمائر. بينما هى تذكرة تحض على احترام الحياة، واحترام الآخر فى شتى مناحى العلاقات الإنسانية.ألا تتضمن عودة للتمسك بالكرامة الإنسانية وبمعنى ان تكون إنساناً؟ أن الله لا يدين. وإنجيل يسوع هو إنجيل محرر. والنص يحث على العودة إلى قيم تربوية تكون فيها الحرية حرية مسئولة. هذه هى الرسالة المسيحية التى تدعو إليها الكنيسة من جديد. فهى تدعو إلى حرية يشعر فيها الشخص بمسئوليته إزاء نفسه، حرية مسئولة، من أجل حب اصيل، ومن اجل تطبيق الحقوق الواجبة لجميع البشر. الا يجدر بنا إذن فى ظل الاوضاع السائدة فى مجتمعنا ان نتبع تلك القيم؟**

لغة صعبة :

اما الأسقف جاك جايو، أسقف إيفرو، فكان رأيه أن التحدث عن القيم **الاخلاقية على الصعيد الشخصى أو العام هو امر اقر باهميته الجميع. اما ما نفتقر إليه حقا فهو وجود مثال نحتذى به. وقال «غالبا ما يصعب الدفاع عن الكرامة الإنسانية، واشك ان تاكيد الرسالة على الأخلاق المعروفة لنا تماما والتى تفرض نفسها على الجميع وكذلك تاكيده على اهمية الإحساس بامتلاك الحقيقة هو امر يعنى شيئا عند العامة. كنت افضل لو ان الرسالة البابوية جاء فيها ان الكنيسة تسعى كى تتطور مع الناس، وانها تسلم بضرورة البحث عن مفهوم التطور فى مجال حقوق الإنسان، وعن المخاطر التى تكتنف الأخلاق. إننا نشهد بالتحديد عصرا يعطى قيمة للمسئولية الشخصية ولدور الضمير. لذا، كم كنت اتمنى لو ان البابا تحدث بشكل مختلف حتى يصغى إليه اكبر عدد من الناس. إنه حديث صعب. والرسالة صعبة، وكنت اتمنى لو أن كلمة البابا حملت بشرى سعيدة لنا جميعا، نحن الذين نواجه قدرا متزايدا من الصعوبات فى سبيل الدفاع عن الإنسان. إن التحذيرات لا تكفى دائما من اجل التطور بحرية.**

صرخة ونداء :

وفى حديث نشر كاملا بصحيفة «لاكروا» صرح جوزيف دوفال مطران

مدينة روان ورئيس المؤتمر الأسقفى بفرنسا قائلا «إننى اعتبر هذه الرسالة بمثابة صرخة ونداء. فالأمر يتعلق بمستقبل الإنسان وبمستقبل مجتمعنا. لقد طرحت الرسالة تساؤلات مهمة وتضمنت عدة عناصر للإجابة على بعض القضايا الرئيسية التى تتمثل فى البحث عما هو افضل بالنسبة للإنسان، وعن السلوك الذى يجب ان ينتهجه كى يهنأ ويحقق ذاته الإنسانية. والرسالة تتساءل ايضا، الا يوجد حقيقة بالنسبة للإنسان، والا يجب عليه ان يرجع إليها؟ إن الحياة فى كنف مجتمع ستبقى حياة واهية فى ظل غياب معايير موضوعية يتفق بشانها الجميع. على أن تكون تلك المعايير الاخلاقية صالحة لكل وقت وزمان وللجميع، ذلك هو السبيل الوحيد الكفيل بضمان إرساء اسس اخلاقية صالحة لاستمرارية الحياة على الصعيد القومى والدولى. «لقد ذكر البابا أن الشمولية إنما تتولد نتيجة لإنكار الحقيقة، بمعناها الموضوعى. فإن غابت الحقيقة البينة او الطاعة التى يكتسب بها الإنسان هويته الكاملة فلن تبقى اى مبادئ اكيدة تكفل إقامة علاقات عادلة بين البشر. إن ما أراد ان يقوله لنا ببساطة هو انه إذا نصب كل واحد منا نفسه حكما يحدد الخير والشر فسوف يفرض حينئذ الأقوى قوانينه على الأضعف (..) إن التصور الذى يعرضه البابا لمفهوم الحرية قد يصيب القارىء غير المعتاد على تلك النوعية من الإشكاليات بالحيرة. ومن الناحية الفكرية تحدثت الرسالة البابوية عن الحرية باسلوب لا ماخذ عليه غير ان النصّ يمر مرورا سريعا على قضية الإيمان، دون ان يساير الذين يجتهدون فى بحثهم العقلانى عن دراسة فلسفية لحرية الانسان(..)

ضيق عميق :

وشرح بيير ايت مطران مدينة بوردو على صفحات جريدة الفيجارو التحديات التى يعرض لها هذا النص الذى يفسره بدوره بأنه «صرخة حزينة»، فقال «هناك رغبة عارمة لتبين الخير من الشر وحزن عميق منتشر بين الناس باكثر مما قد يبدو لنا. ولتحديد هذه المعايير وتوصيل تلك الرغبة فإننا نحتاج إلى بعضنا البعض. لقد ذكرت الرسالة ان الأساقفة والقساوسة ومن يقومون بتدريس علوم الدين المسيحى من خلال المحاضرات والكليات الكاثوليكية هم من بين الأشخاص الذين تقع عليهم مسئولية خاصة جدا. وامام حجم وضخامة الضيق الذى يجتاح النفوس فلا مفر من إعادة النظر فى الأساليب المتبعة فى التبصير بامور الدين. إننا نستطيع بالطبع أن نستشف الأزمة الأخلاقية لتلك المحنة التى يمر بها من لا يستطيعون نتيجة لمعوقات كثيرة التعرف على الخير واتباعه.إن التحدى الذى تقدمه الرسالة يتمثل فى ضرورة عدم إضفاء صفة الشرعية على تلك الأزمة بترددنا وشكنا وعدم قدرتنا على اتخاذ قرار نحن الذين يفترض منا تقديم العون والإجابة عن التساؤلات. إذ ما الذى تسعى إليه الرسالة؟ إن ما تريده هو تجنب ان تصبح الأزمة الاخلاقية ازمة اخلاق. فالنص هو بمثابة صرخة حزن اطلقها البابا.

باسم المبادئ العظمى:

اما الأب المبجل جان ايف كالفار، رئيس تحرير مجلة «ايتود» Etudes والمساعد السابق للأب أروب الرئيس العام لليسوعيين، فقد أعرب لنا عن احاسيسه فقال «إن تلك الرسالة تهدف بالدرجة الأولى إلى إجراء مناظرات متخصصة بين علماء الدين المسيحى المهتمين بالاخلاق، وخاصة بين الأمريكين منهم والألمان. فالرسالة تشير إلى تلك المناظرات بصورة مباشرة للغاية وبعبارات خاصة بهؤلاء المختصين. اننا هنا إذن بصدد مناقشات خاصة بتلك المدارس وبالتالى هى ليست موجهة بصورة مباشرة للعامة. لقد كانت الرسالة البابوية التى قدمت منذ عامين فى أعقاب احداث أوروبا الشرقية والتى اثيرت فيها قضايا التحرر اكثر قربا من عامة الشعب. اما فيما عدا هذه النقطة فإن الرسالة وهى تتحدث عن الأخلاق فإنما تسعى لمناقشة الأفكار التى تهم البشر جميعا. وعلى الرغم من ان النص يركز على الإنجيل وعلى الأخلاق المسيحية إلا انه يفترض ان الأخلاق واحدة بالنسبة للناس كافة.

وإذا أردنا ان نلخص ما أردات الرسالة توصيله فعلينا ان نذكر انها مبادرة من إنسان يشعر أن مجال الأخلاق هو غالبا مجال نسبى غير موضوعى لذا فهو يشعر بالحاجة إلى التاكيد على أن هناك رغم ذلك بعض الامور المتفق عليها ، ويمكننا بالطبع ان نتجادل حول تعارض الحقيقة والحرية. إن الإنسان الأخلاقى يتمتع بالطبع

بالاستقلالية ولكن حريته تلك تخضع لمعيار ما، فهى ترجع إلى الفضليات يحددها، وهذا هو نوع الأساس الذى تقوم عليه الرسالة. إن احد الصعوبات الخاصة بها تتمثل فى انحيازها للمبادىء العليا.

شجاعة:

وسعينا إلى الأب ستانيسلاس بروتان عضو جماعة الباسيونيست Pas-sionnistes، احد الانظمة التابعة للسلطة الكنائسية بصورة مباشرة، والأستاذ القدير لمادة الفلسفة بالمعاهد الكاثوليكية بباريس وليون، وهو يرى «**انها رسالة ذات طابع خاص حيث إنها تمس بالتحديد الجانب الفلسفى.**»

«**إن مواقف البابا تتسم بالشدة، فهو يهاجم علماء فى الدين المسيحى لا اعرفهم. اما موضوع الرسالة فيتعلق بالأخلاق الإساسية. وبالنسبة إلى، أود أن أؤمن بالإنجيل ولكن الإنجيل يتناول الفلسفة بصورة عابرة ولعله الأمر الذى يختلف بشانه الجميع. إننى لا اشكك فى مدى إخلاص وصدق يوحنا بولس الثانى كإنسان، فهو شخص يخشى التعسف. وفى هذا الصدد ذكر أمبرتو إيكو مؤخرا انه، بعيدا عن قضية الحقيقة تبقى هناك الفضليات، وقد يموت المرء من أجل أمر يفضله. اما بالنسبة للبابا، فقد اكد مجددا على ضرورة وجود اختيار مطلق، لانه إذا انحصر الامر فيما هو افضل وجب احترام راى الآخر. ويمكننا ان ننقص او نضيف إلى قائمة الأفضليات ولكنه ليس من حقنا أن ندين تماما وبلا تحفظ موقف ما.**

ولكننى مع ذلك تأثرت ببعض المواقف. فالذين ماتوا، لم يموتوا من اجل تفضيلهم لبعض الآراء وإنما هى مشكلة قديمة ملموسة تدعونا للتفكر. وجدير بالذكر ان البابا يتمتع بنوع من الشجاعة. فلقد انتابه الفزع مما حدث فى موسكو إلى الحد الذى جعله ينسى انه مازال هناك ماركسية لم تستلم بعد.

البابا ينتقد تجاوزات الراسمالية:

وقد أدلى البابا يوحنا بولس الثانى فى الرابع والعشرين من اكتوبر الماضى فى الفاتيكان بحديث إلى السيد جاس جاوروسكى، النائب الأوروبى المنتخب فى الحزب الجمهورى الإيطالى، وهو من اب بولندى وأم إيطالية. وقد نشر هذا الحديث يوم الثلاثاء الموافق الثانى من نوفمبر الماضى فى صحيفة ستامبا Stampa ونقلته العديد من الصحف الغربية.

تناول البابا فى لقائه بعض الموضوعات التى استفاض فى الحديث عنها مرات عديدة من قبل منذ أن انهارت الشيوعية، وخاصة فى رسالته قبل الأخيرة التى نشرت عام ١٩٩١ والتى اكد فيها على أنه ينبغى الا يسهم فشل النظام الجماعى فى قبول ظلم النظام الراسمالي. ومنذ ذلك الحين وتطورات الموقف فى بولندا ودول أوروبا الشرقية قد اكدت مخاوفه مما يفسر سر انتقاداته الشديدة لليبرالية الاقتصادية التى سوف نلحظها من خلال المقتطفات التالية من حديثه مع جاس جاوروسكي.

عن نجاح بعض العناصر الشيوعية السابقة فى بولندا، قال يوحنا بولس الثانى مفسرا «إنها ليست عودة للشيوعية بمعناها التقليدى، وإنما هو رد فعل ضد عدم فاعلية الحكومات الجديدة، وليس فى هذا ما يثير الدهشة، فالطبقة السياسية الوحيدة القائمة منذ خمسين عاما كانت شيوعية. (...) اما الباقون الذين يطلقون عليهم حاليا «الوسط» او «اليمين» فلم يكونوا مؤهلين للحكم، لأن الفرصة لم تتيسر لهم أبدا.

أما عن محصلة التجربة الشيوعية قال «لقد كانت محاربة نظام شمولى ظالم يدعى انه اشتراكى شيوعى أمرا مشروعا، ولكن علينا اليوم أن نقيم هذا النظام بصورة اكثر تحديدا ووضوحا وموضوعية». وأضاف مستعينا بكلمة لليون الثالث عشر يقول فيها إن هناك «بعض الحقيقة فى البرنامج الاشتراكى». وتابع «إن الذين يغالون فى الدفاع عن الراسمالية يميلون إلى غض البصر عن بعض النقاط الإيجابية فى النظام الشيوعى والتى تتمثل فى مكافحة البطالة، والاهتمام بالفقراء (...) ففى ظل النظام الاشتراكى كان هناك انشغال بالقضايا الاجتماعية.

وتحدث البابا عن الأزمات الحالية التى تمر بها أوروبا فنفى انه رحب بتدخل عسكرى فى البوسنا. وعاد فاتخذ الموقف التقليدى للكنيسة من تلك القضايا والذى يتمثل فى أن الحرب الوحيدة العادلة هى الحرب الدفاعية. وأضاف أنه «ينبغى حرمان المعتدى من قدرته على إلحاق الضرر بالآخرين فقط فى حالة وقوع اعتداء. وقد فسر يوحنا بولس الثانى هجومه على تدخل الحلفاء عسكريا خلال حرب الخليج عام ١٩٩١ بأن الهدف من تلك الحرب كان «هدفا تاديبيا».

ثم ذهب فى حديثه إلى الأزمة الاقتصادية والاجتماعية فى أوروبا فقال «فى تقديرى أن المشكلات الكثيرة

والخطيرة التى تؤرق اوروبا والعالم أجمع سواء كانت اجتماعية أو إنسانية إنما ترجع إلى حد ما فى الأصل إلى مظاهر انحلال وتدنى الراسمالية. «وهو لا ينفى أنه لم يعد هناك وجه تشابه بين رأسمالية عصر ليون الثالث عشر ورأسمالية اليوم بفضل الحركات النقابية». ولكن، على الرغم من ذلك هناك بعض الدول التى مازالت تطبق هذا النظام على حالته الأولى كما كان عليه بالتقريب خلال القرن الماضى».

وقد أعرب البابا عن خيبة أمله إزاء التطور الذى آلت إليه المجموعة الاقتصادية الأوروبية. «إن كل شىء يبدو إلى اليوم وكأنه لم يعد هناك تقريبا أى بعد سوى البعد الاقتصادى. وفى ظل هذه الظروف فإنه يقع على عاتق الكنيسة مهمة صعبة وتحد حقيقى، وهو الدفاع وتنمية بعض الأبعادوالقيم الأخرى التى أصبحت اليوم منسية».

وردا على سؤال بشأن البحث عن منهج جديد يكون وسطا بين الشيوعية والرأسمالية اجاب انه لم يعد لهذا التساؤل اليوم من معنى، «فالشيوعية باءت بفشل مأساوى». اما بالنسبة للرأسمالية فقد أكد يوحنا بولس الثانى. أن «مبادئها الأساسية تتوافق والمذهب الاجتماعى للكنيسة» غير أن ذلك لا يعفيها من مسئوليتها عن تجاوزات كثيرة من ظلم واستغلال وعنف. وقال «لقد توحشت الرأسمالية وعلينا أن ندين تلك التجاوزات».

وأضاف قائلا «إن القائمين على الحكم فى هذا العالم لا ينظرون غالبا بعين الرضا إلى بابا من نوعى هذا بل إنهم قد يناصبوه العداوة بسبب موقفه من بعض القضايا الاخلاقية حيث إنهم يريدون حرية كاملة فى ممارسة الإجهاض واستعمال موانع الحمل والطلاق، وتلك مواقف لا يستطيع البابا أن يقرها، ذلك أن رسالته هى الدفاع عن الانسان وكرامته وحقوقه الأساسية.

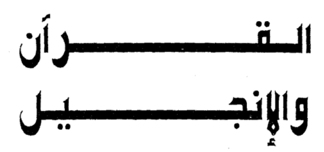
مستقبل الاخلاق

إن الصدى الكبير الذى أحدثه صدور الرسالة العاشرة للبابا يوحنا بولس الثانى فى وسائل الإعلام الغربية إنما هو خير دليل على حقيقة المشكلة الحضارية التى تواجهها الإنسانية جمعاء فى نهاية هذا القرن. فهل اصبحت المشكلة تتعلق بالقوة المتزايدة للمال على الأسواق بصورة لم تعد مقبولة اخلاقيا؟ إن نص الرسالة لم يعلق تقريبا على تلك السيطرة وإنما يركز على إهدار قدرات الرجال والنساء والشباب فى أنحاء الكرة الأرضية ويغوص فى عالم أصبح فيه الفقر وسوء التغذية والعنف من الظواهر الجماعية، وأعضاء الإنسان والأطفال والنساء محل مضاربة، وشعوب كاملة فى سبيلها إلى الفناء. ان اغلب المخاطر التى تولدت عن ذلك الوضع قد بدأت تتخذ بعدا عالميا. ومن هنا جاءت هذه الرسالة. ولكن مازال البحث عن أصل وجذور تلك المشكلات للأسف مجرد نوايا حسنة.

وفى ظل هذه الازمة فمن الطبيعى أن يواكب غياب الرؤية المستقبلية تساؤل عميق حول قيم هذا العصر ولذا حين تساءل البابا يوحنا بولس الثانى عن الأسس التى يجب أن ترتكز عليها الأخلاق الكاثوليكية فإنما اراد أن يعبر بطريقته عما يؤرق الإنسانية جمعاء. ففى أعقاب فشل النظام الاشتراكى المتسلط اجتاح الشعوب ضيق عميق وانتابها إحساس بمدى عجز الليبرالية المبالغ فيه عن ايجاد اية حلول فعالة لاحتياجات الإنسانية ونحن على أعتاب عام الفين.

وإزاء ضخامة تلك التساؤلات فان الإجابات التى حملها إلينا رئيس الكنيسة الكاثوليكية تبدو جزئية وغير موضوعية وهو أمر نأسف له. ألا تهدف الرسالة إلى حصر التحرر الإنسانى فى مفهوم مؤبد عن الحرية. إن الكنيسة الكاثوليكية لن تستطيع أن تتبوأ مكانتها التى تؤهلها لتحقيق مزيد من العدالة على الأرض عن طريق إقصاء المعارضين لسياساتها من بين صفوفها. بل إننا لنتساءل إذا ما كانت تلك الرسالة باتخاذها موقفا معارضا إزاء تصاعد الرغبة فى أن يفكر كل واحد لنفسه وأن يتشكك فى جميع الأيديولوجيات «الجاهزة»، فإنها لا تسير فى اتجاه مخالف لروح التكاتف التى تقتضيها خطورة الأزمة؟ وإذا تجاوزنا عن مفهوم الحرية الذى يدعو إلى ضرورة تقبل الأمر الواقع، فكيف لا نرتاب فى أن موقف البابا لن يسهم فى وضع غلالة على أعين الناس وحرمانهم من إمكانية اتخاذهم لقراراتهم الخاصة بأعبائهم الدنيوية، وهو امر وارد بالفعل. ثم، الن تحث تلك العودة إلى المحظورات الأخلاقية والقيود التى تمس حرية التصرف فى أنفسنا وفى أبداننا أصحاب العقليات الرجعية على التمسك بآرائهم؟

إن ما أعربت عنه شخصيات كاثوليكية عديدة فى فرنسا من أن المبادرة البابوية صرخة ونداء يجب أن تاخذ بجدية وبعين الاعتبار، دونما تقييم لما جاء بها، إنما يثبت أن هناك تفرد فرنسى داخل الكنيسة. وهذا يفتح جدالا حول القيم الاخلاقية التى يتطلبها عصرنا. وفى ظل هذا الوضع يتعين أن نؤكد بوضوح على أنه فى لحظة ما من المستقبل الاجتماعى يجب أن يسبق الإنسان المادة فى الأهمية ويجب أن تعطى الأولوية للاحتياجات الإنسانية على المتطلبات المالية. ■



ترجمة : **هالة عصمت القاضى**



الهجمة الشرسة التى نجد آثارا عديدة لها فى الغرب ضد «الإسلام» و «المسلمين»، تجد هناك أيضا، من يحاول التصدى لها، من بين الغربيين، باسلوب واع، يرى أن هذه الفكرة المسبقة عن الإسلام، التى تثير مخاوف ورهبة الكثيرين من الغرب ناتجة عن جهل عميق بحقيقة الدين الإسلامى، إذ إن الطابع المادى للقانون الإسلامى يتعذر فهمه على العالم الغربى.

هنا ترجمة حرفية للفصل الخامس من كتاب الباحث الفرنسى »

« المعنون»
l'raglise catholique et
I'Islam Pére Michel lelong

د. هالة عصمت القاضى

فيؤمن اليهود والمسلمون والمسيحيون ان الله عز وجل هو خالق الكون وأنه يمثل المصدر الأساسى للقيم الاخلاقية المشتركة بين الأديان الثلاثة وأننا سنُبعث إليه يوم القيامة . ولكن هناك بعض الأمور التى تختلف فيها الديانات الثلاث.

فالديانة اليهودية تؤمن بأن عيسى ليس هو المسيح، وان محمدا ليس خاتم الأنبياء، فى حين يرى المسيحيون أن الديانة اليهودية قد مهدت للديانة المسيحية، ولكنهم لا يؤمنون سوى بدور عيسى وحده فى إنقاذ البشرية. اما عن

المسلمين فهم يعترفون بالديانات السماوية السابقة ولكنهم يقرءونها على ضوء فهمهم للقرآن الكريم .

وعلى ذلك فإن من الطبيعى أن يكون هناك نوع من الاختلاف فى وجهات النظر بين أتباع الديانات الثلاث على مر العصور المختلفة، ولكننا نرى الآن أن أوجه الخلاف بين الأديان تقل كثيراً عن النقاط التى يلتقون فيها. وفى الوقت الذى أصبح من السهل فيه دراسة أوجه التشابه بين الأديان المختلفة نجد أن هناك بعض المعتقدات التى تقف دائماً فى طريق المصالحة التامة بينهم.

على سبيل المثال فإن الكنائس المسيحية ترى أن عيسى هو الكمال التام والنهائى للديانات السماوية، وبالتالى فإنها لا تعترف بقيمة الديانة اليهودية، ولا بالأصل الإلهى للقرآن الكريم فمعنى أن المسيح هو الكلمة الإلهية الأخيرة والكاملة هو أن اليهودية لا أهمية لها وأن الدين الإسلامى أساسه البشر وأنه لا يمثل كلمة الله عز وجل. وقد صرح بعض المسيحيين بجرأة شديدة فى الماضى: أن الشعب اليهودى مصاب باللعنة وأنه يهدم أساس الدين ، وأن النصوص القرآنية هى ايات شيطانية ما دامت تعارض الكنيسة ونحن لا نتفق معهم بالطبع حول هذا المفهوم، ولكننا نقف فى حيرة أمام سؤال هام هو : هل القرآن الكريم كتاب مقدس ؟

وقد حاولنا الإجابة عليه من خلال دراسة عدة مسائل تتعلق بالاتفاقات والاختلافات المذهبية التى توجد بين الديانة المسيحية والدين الإسلامى .

منزلة عيسى عليه السلام فى الدين الإسلامى

يكمن الخلاف الأساسى بين المسلمين والمسيحيين فى نظرتهم لسيدنا عيسى عليه السلام: فهو يمثل بالنسبة للمسيحيين العناية الإلهية ، فالله عز وجل خلق الإنسان وهو يميته ثم يبعثه من أجل سلامة العالم. والإنجيل هو رسالة الله التى وعد بها الرسل فى الكتب المقدسة والتى اختص بها ابنه عيسى طبقاً لقول القديس بولس Poul.

أما عن المسلمين فإن عيسى عليه السلام يحتل مكانة رفيعة وسامية بين الرسل ولكنه ليس ابن الله. وبالرغم من هذا الاختلاف فإن الكثير من الآيات القرآنية تتحدث بإجلال عن مولده ورسالته وطهارته بما يؤكد أن عيسى عليه السلام يربط بين المسلمين والمسيحيين أكثر مما يفرق بينهما مثل قوله تعالى من سورة آل عمران:

« يا مريم اقنتى لربك واسجدى واركعى مع الراكعين . ذلك من أنباء الغيب نوحيه إليك وما كنت لديهم إذ يلقون أقلامهم أيهم يكفل مريم وما كنت لديهم إذ يختصمون. إذ قالت الملائكة يا مريم إن الله يبشرك بكلمة منه اسمه المسيح عيسى ابن مريم وجيها فى الدنيا والآخرة ومن المقربين. ويكلم الناس فى المهد وكهلا ومن الصالحين. قالت ربِ أنّى يكون لى ولد ولم يمسسنى بشرٌ قال كذلك الله يخلق ما يشاء إذا قضى أمراً فإنما يقول له كن فيكون ، ويعلمه الكتاب والحكمة والتوراة والإنجيل»

صدق الله العظيم

وإذا كان القرآن يؤكد على ولادة عيسى عليه السلام من السيدة مريم العذراء وعلى أنه رمز للطهارة وأنه شخصية مميزة فى العالم اجمع إلا أنه يرى أنه بشر مثلنا ويؤكد على الوحدانية المطلقة لله عز وجل فى قوله تعالى من سورة مريم :

« والسلام علىّ يوم وُلدت ويوم أموت ويوم أبعث حياً. ذلك عيسى ابن مريم قول الحق الذى فيه يمترون. ما كان لله أن يتخذ من ولدٍ سبحانه إذا قضى أمراً فإنما يقول له كن فيكون»

صدق الله العظيم

وكذلك أيضاً فى قوله من سورة التوبة :

« اتخذوا أحبارهم ورهبانهم أرباباً من دون الله والمسيح ابن مريم وما أمروا إلا ليعبدوا إلهاً واحداً لا إله إلا هو سبحانه عما يشركون» صدق الله العظيم

وهكذا نجد أن المسلمين يعتزون بمكانة سيدنا عيسى والسيدة مريم إلا أنهم لا يتفقون مع الديانة المسيحية فى تقديسها الشديد لهما وفى إيمانها بالمكانة الرفيعة التى يحظيان بها والتى تماثل مكانة الله عز وجل ... فالمسيحيون ببساطة شديدة يحاولون فهم رسالة عيسى عليه السلام على ضوء ما ذُكر عنه فى القرآن الكريم .

موقف الدين المسيحى من القرآن الكريم

القرآن الكريم كتاب مقدس نعجز عن التعبير عن مكانته فى حياة المسلمين. فمنذ أكثر من ثلاثة عشر قرناً من الزمان نجد أن هذا الكتاب يمثل المصدر الأساسى للتعاليم الروحية القائمة على الإيمان بالله وعلى الصبر والخير وتحقيق العدالة. أما عن سيدنا محمد عليه السلام فإنه يحظى بمكانة رفيعة فى نفوس المسلمين لأنه الرسول الذى حمل الرسالة الإلهية؛ بالإضافة إلى ذلك فإنه مثال يحتذى به فى الأمانة والنزاهة كما جاء فى قوله تعالى من سورة الأحزاب:

«يايها النبى إنا أرسلناك شاهداً ومبشراً ونذيراً. وداعياً إلى الله بإذنه وسراجاً منيراً. وبشر المؤمنين بأن لهم من الله فضلاً كبيراً. ولا تطع الكافرين والمنافقين ودع اذاهم وتوكل على الله وكفى بالله وكيلاً »

صدق الله العظيم

وكذلك فى قوله تعالى من سورة الأعراف :

« كتاب أنزل إليك فلا يكن فى صدرك حرج منه لتنذر به وذكرى للمؤمنين. اتبعوا ما أنزل إليكم من ربكم ولا تتبعوا من دونه أولياء قليلاً ما تذكرون»

صدق الله العظيم

وفى هذا الصدد يجب أن نتساءل عن موقف الكنيسة من الآيات القرآنية، لأن أى مسيحى مؤمن بدينه لا يمكن أن يتخذ نفس موقف المسلم فى إيمانه برسالة محمد عليه السلام، وبالمثل فإن أى مسلم لا يستطيع ان يشارك المسيحى فى إحساسه العميق بمعجزة عيسى عليه السلام.

وفى الواقع فإن المسلمين جميعاً يقدسون سيدنا عيسى، ويعترفون بالدور العظيم الذى قام به وبرسالته المقدسة ... فهل يمكن للمسيحيين بالتالى، أو بالأحرى : هل يجب عليهم أن ينظروا إلى القرآن على انه كلمة الله عز وجل وإلى سيدنا محمد على انه نبى الله دون أن يمس ذلك عقيدتهم الدينية ؟

ولكن نحاول الإجابة عن هذا السؤال الهام بالنسبة لمستقبل العلاقات بين الأديان، يجب أن نذكر نقاط الالتقاء الروحية والأخلاقية بين القرآن الكريم وبين الإنجيل، فهناك روابط عامة مشتركة بينهما. ويجدير بالذكر ان محاولة اكتشاف هذه الروابط كانت كفيلة بتجنب الكثير من الحروب الدينيه على مدى العصور المختلفة .

التقارب الروحى بين الأديان

أول ما يربط بين الديانتين هو الاعتقاد بأن الرسل هى التى عرفت الناس بوجود الله عز وجل وأنه قد اختارهم من اجل تبشير البشر وتحذيرهم من العصيان وأنهم جميعاً لَقُوا معارضة قوية وصلت إلى درجة الاضطهاد والتعذيب وهناك آيات قرآنية، وكذلك عبارات وردت فى الإنجيل والتوراه ذكرت فيها المحن التى واجهت الرسل جميعاً من اجل تبليغ رسالاتهم للبشرية مثل قوله تعالى من سورة البقرة:

«لقد اتينا موسى الكتاب وقفينا من بعده بالرسل واتينا عيسى ابن مريم البيان وأيدناه بروح القدس افكلما جاءكم رسول بما لا تهوى أنفسكم استكبرتم ففريقاً كذبتم وفريقاً تقتلون »

صدق الله العظيم

وكذلك فى قوله تعالى من سورة آل عمران :

« وكأين من نبى قتل معه ربيون كثير فما وهنوا لما أصابهم فى سبيل الله وما ضعفوا وما استكانوا والله يحب الصابرين»

صدق الله العظيم

وكذلك أيضاً فى قوله من سورة الأنعام :

« ولقد كذبت رسل من قبلك فصبروا على ما كذبوا وأوذوا حتى أتاهم نصرنا ولا مبدل لكلمات الله ولقد جاءك من نبأى المرسلين » صدق الله العظيم

والقرآن الكريم مثله فى ذلك مثل الديانة المسيحية يؤكد أن الإنسان لن يجد سعادته الحقيقية وحريته إلا بمقدار ما يحسن استقبال وفهم الرسالة الجديدة التى جاء بها الأنبياء مثل قوله تعالى فى سورة البقرة :

« ولنبلونكم بشىء من الخوف والجوع ونقص من الأموال والأنفس والثمرات وبشر الصابرين » صدق الله العظيم

وكذلك فى قوله تعالى من سورة الحج :

« الذين إذا ذُكر الله وجلت قلوبهم والصابرين على ما أصابهم والمقيمى الصلاة ومما رزقناهم ينفقون »

صدق الله العظيم

وجدير بالذكر أن أى مسيحى يحاول قراءة هذه السور القرآنية سوف يشعر باقترابه من المجتمع الإسلامى، كما أنه سوف يتذكر على الفور التراتيل المقدسة عند قراءته لبداية سورة البقرة:

« الم . ذلك الكتاب لا ريب فيه هدى للمتقين . الذين يؤمنون بالغيب ويقيمون الصلاة ومما

رزقناهم ينفقون • والذين يؤمنون بما أنزل إليك وما أنزل من قبلك وبالآخرة هم يوقنون • اولئك على هدى من ربهم واولئك هم المفلحون » صدق الله العظيم

وبالنسبة لكل من المسيحيين والمسلمين فإن الإيمان الحق يتمثل فى الاختيار الحر للإنسان، فهو خليفة الله على الأرض والكون بأكمله ملك له، ولذلك فإن حياته أمانة عليه أن يتحملها بما يتفق مع التعاليم والمبادىء والإلهية .

فبالرغم من أن الإنسان يحتل مكانة كبيرة فى الكون إلا أنه يجب أن يدرك تماماً حقيقة ضعفه الشديد: فهو يمتلك الكثير إلا أن إمكانياته محدودة لأنها مرتبطة بالإرادة الإلهية، وهو دائما وأبداً مهدد بالضلال والبعد عن سواء السبيل وارتكاب الكثير من الآثام .

ففى الدين الإسلامى مثله فى ذلك مثل الدين المسيحى تتمثل عظمة وضعف الإنسان فى اختياره الحر، فالإنسان قد يتقبل الأوامر والنواهى الإلهية وقد يرفضها، وبناء على هذا الاختيار فإنه يخسر حياته أو يكسبها. وهكذا فإن خلق الإنسان والكون يمثل سراً خفياً يصعب علينا تحديد معالمه إلا أنه يمكن لنا أن نستشعره من خلال العلامات التى لن تظهر لنا بصورة واضحة إلا فى يوم القيامة. وإزاء هذه الأمور الغامضة يجب على الإنسان أن يثق فى قدرة الله تعالى وأن يفوض أمره إليه فى جميع الأمور... وهذا هو المفهوم الأصلى للإسلام.

أما عن المسيحية فإن عيسى عليه السلام يدعو الإنسان إلى الاتجاه

إلى الله عز وجل والاعتماد عليه فى جميع أمور الحياة:

«يا أبتاه فى يديك أستودع روحى»

ولكن هناك من المسيحيين من يعتقدون أن الله عز وجل فى الدين الإسلامى هو إله مجرد ومهيمن وبعيد عن البشر. وهذا المفهوم يتنافى مع الفهم الحقيقى للقرآن الكريم، فهناك آيات قرآنية عديدة تصرح بوجود الله المحب للبشر والذى يدعوهم بدوره الى حبه وطاعته كما أن هناك آيات أخرى توضح أنه عز وجل قريب من عباده المؤمنين، هذا بالإضافة الى أن جميع السور يجب أن تبدأ بقول «بسم الله الرحمن الرحيم» . وترجع أصل كلمة «الرحمن» فى كل من اللغة العربية والعبرية الى كلمة «رَحِمْ» التى تعنى حنان الأم بمعنى أنه تعالى رفيق بعباده مثل رفقة الأم بوليدها.

الإيمان وفكرة العدالة

هناك تقارب شديد بين الدين الإسلامى وبين الدين المسيحى فيما يتعلق بالقيم الأخلاقية. وجدير بالذكر أن المفكرين الغربيين يتحدثون دائماً عن العقائد والتعاليم المشتركة بين اليهودية والمسيحية دون أن يدركوا أن الدين الإسلامى يتفق معهما أيضاً فى هذه المبادىء. فنحن نجد أن هناك صلة قوية تربط بين فكرة الإيمان، وفكرة العدالة فى القرآن وفى الإنجيل، فهناك تأكيد على ضرورة مساعدة الضعفاء والمظلومين كوسيلة لإرضاء الله عز وجل كما فى قوله تعالى من سورة الأنعام :

« الذين آمنوا ولم يلبسوا إيمانهم بظلم اولئك لهم الأمن وهم مهتدون » صدق الله العظيم

وكذلك فى قوله من سورة البقرة :

« ليس البر أن تولوا وجوهكم قبل المشرق والمغرب ولكن البر من آمن بالله واليوم الآخر والملائكة والكتاب والنبيين وآتى المال على حبه ذوى القربى

واليتامى والمساكين وابن السبيل والسائلين وفى الرقاب وأقام الصلاة وآتى الزكاة والموفون بعهدهم إذا عاهدوا والصابرين فى البأساء والضراء وحين البأس اولئك الذين صَدَقوا واولئك هم المتقون »

صدق الله العظيم

ومن الطبيعى أن يكون هناك بعض الأمور الاجتماعية فى القرآن والإنجيل تتفق مع حقبة زمنية تختلف تماماً عن الفترة التى نعيش فيها. وعلى ذلك فإن هناك بعض الآيات القرآنية التى تشتمل على معان قد تكون غريبة بعض الشىء، ويجب علينا عندئذ أن نفسرها فى إطار الأحداث التاريخية.

وفى الوقت الذى نتساءل فيه فى الكنائس المسيحية عن دور الإنجيل فى تحقيق العدالة الاجتماعية والدولية فإن المسلمين يفكرون بالمثل فى ضرورة المواءمة بين مبادىء القرآن الكريم وبين النظم السياسية والاقتصادية بأسلوب عادل سواء فى الأمور الداخلية للبلاد أو فيما يتعلق بعلاقاتها الخارجية مع الدول الأخرى .

والرؤية المستقبلية لما يسمى بالقانون فى الإسلام أو ما يُطلق عليه لفظ «الشريعة» تثير مخاوف ورهبة الكثيرين نظراً لأنها غير واضحة المعالم، إذ إن الطابع المادى للشريعة يتعذر فهمه على العالم الغربى.

ونتيجة لذلك فإن الأوروبى فى القرن العشرين لديه فكرة مسبقة أكدها التاريخ ونمتها البيئة السياسية والاجتماعية، وهى أن القانون وفقاً للمبادىء الدينية عبارة عن طوق حديدى يقيد الحرية الفردية للإنسان داخل سلسلة من الممنوعات كما أنه يعرض المرأة لظلم فادح.

وهذه الفكرة المنتشرة بصورة واسعة فى الغرب عن التوراة اليهودية والشريعة الإسلامية ترجع إلى الجهل العميق بحقيقة الديانتين .

وكلمة «الشريعة» تعنى فى الأصل الطريق، او بصورة أدق الطريق الذى يؤدى إلى الله عز وجل: فحياة البشر فى هذا العالم هى وسيلة للانتقال إلى العالم الآخر، والشريعة هى التطبيق الواقعى للإرادة الإلهية ويجب على الإنسان المؤمن أن يوائم حياته الاجتماعية والشخصية وفقاً لهذه المبادىء المقدسة . فالإسلام ليس مجرد دعوة إلى البر والتواضع والعدالة ولكنه يحدد ايضاً المنهج الذى يتحتم على الإنسان المؤمن أن يسلكه فى جميع المواقف التى يتعرض لها، فالشريعة بالنسبة له هى المرشد الذى يدله على الطريق السليم. وإذا ما طبق الإنسان مبادىء الشريعة بالكامل فإنه سوف يسلم زمام أموره إلى خالقه. وفى هذا الصدد يمكننا أن نجد وجه تشابه كبير بين الدور الذى يلعبه الدين الإسلامى بالنسبة للمؤمن، وبين الدور الذى يلعبه القديسون فى حياة الرهبان، وهذا الدور ليس قامعاً للإرادة والحرية الفردية ولكنه يمثل الطريق الذى يجب أن يتبعه الإنسان من أجل الوصول إلى الحرية الحقيقية: فإذا ما أحسن تنفيذ الأوامر الإلهية فسوف يجد سعادته ، لأن الله تعالى هو خالق الإنسان، وإليه ستكون عودته فى الدار الآخرة، والمؤمن لن يشعر بالأمان إلا إذا تعرف على الصلة الحقيقية التى تربط بينه وبين ربه و إلا إذا آمن به وترك له أمر قيادته.

وهكذا فإن الشريعه الإسلامية تؤكد على هذا المفهوم السامى للدين فى جميع أمور الحياة الشخصية والعائلية والاجتماعية والدولية. وإذا أدركنا ذلك فإن الشريعه لن تكون قامعاً للحرية ولن تحول دون تكوين الشخصية الفردية لأنها ستساعد الإنسان على الوصول إلى الحرية الحقيقية التى لا تعنى التحرر من المبادىء بقدر ما تعنى الوصول بالإنسان إلى العدل والكمال طبقاً للتعليمات التى شرعها الله عز وجل .

وجدير بالذكر أن هناك العديد من التيارات الدينية التى تهدف إلى إصلاح الأمة الإسلامية قد ظهرت منذ أيام الرسول وحتى يومنا هذا فى جميع انحاء العالم. وتؤكد هذه التيارات على أهمية التعرف على الثقافات المختلفة مع احتفاظ الإسلام بكيانه الذاتى. كما كانت محاولة تغيير بعض المسائل التشريعية مثاراً للجدل بين المسلمين .

وفى وقتنا الحالى نجد أن هناك تيارات مختلفة تظهر فى المجتمع الإسلامى (مثلما تظهر تيارات متعددة فى الكنائس المسيحية)، منها ما يؤكد على ضرورة التطبيق الحرفى لمبادىء الشريعة، ومنها ما يدعو إلى إعادة فهم وقراءة القرآن الكريم وفقاً لمتغيرات العصر من أجل التوفيق بين الأفكار القديمة والحديثة .

ما بعد الموت

إن الموت هو الحقيقة الوحيدة الثابتة منذ قديم الأزل وحتى يومنا هذا. وحول هذا اللغز الكبير الذى حير البشرية نجد أن هناك تقاربا شديدا بين المسلمين والمسيحيين.

وفى عصرنا الحالى هناك مفهوم شائع مبنى على أهمية تحقيق سعادة البشرية فى الأرض بدلاً من الانتظار والأمل فى حياة أفضل، وهناك من المسيحيين من يتحدثون عن السعادة أكثر من حديثهم عن النجاة. وبالرغم من ذلك فإن فكرةالبعث فى الحياة الأخرى هى من صميم الديانة المسيحية ، أما عن الدين الإسلامى فهناك المئات من الآيات القرآنية التى تؤكد أن الموت ليس هو النهاية، ولكنه وسيلة للانتقال إلى العالم الآخر، وبالتالى فإن الإنسان عليه أن يتحمل مسئولية أعماله فى الحياة الدنيا، عملاً بقوله تعالى من سورة الزلزلة :

« فمن يعمل مثقال ذرة خيراً يَرَهُ٠ومن يعمل مثقال ذرة شراً يَرَه ٠ » صدق الله العظيم

وهناك بعض الاختلاف بين مفهوم الإنجيل والقرآن للحياة بعد الموت: ففكرة البعث فى الإنجيل مرتبطة ببعث المسيح الذى ينتصر على الموت، أما فى القرآن فإن هناك تأكيدا على القدرة الإلهية لله عز وجل الذى خلق الكون من العدم والذى يستطيع أن يبعث خلقه مرة أخرى وأن يسبغ رحمته على من اتبعوا أوامره مثل قوله تعالى فى سورة العنكبوت :

« أو لم يروا كيف يبدىء الله الخلق ثم يعيده إن ذلك على الله يسير ٠ » صدق الله العظيم

وكذلك فى سورة يس :

« وضرب لنا مثلاً ونسى خلقه قال من يحيى العظام وهى رميم ٠ قل يحييها الذى أنشأها أول مرة وهو بكل خلق عليم »

صدق الله العظيم

مفهوم الصلاة فى الأديان

تحتل الشعائر الدينية فى كل من الأديان السماوية الثلاثة : المسيحية واليهودية والإسلام مكانة عالية، إلا أن المؤمن فى الإسلام يتجه فى صلاته إلى الله عز وجل بصورة مباشرة بينما يتجه المسيحى فى صلاته إلى الأب والإبن والروح القدس. وهكذا نجد أن هناك اختلافات أساسية فى مفهوم الصلاة فى الدين الإسلامى والمسيحى، وهى لا تتعلق بمجرد الشكل الخارجى ولكن بمضمون الإيمان نفسه. وبالرغم من هذا الاختلاف إلا أن هناك عاملا مشتركا بينهما وهو أن الصلاة تعبر عن عبادة

وشكر الإنسان لربه وكذلك طلب شفاعته ومغفرته. كما يتفق الإسلام مع المسيحية فى أن الصلاة ليست وحدها كافية للدلالة على الإيمان اذ يجب أن تكون مصحوبة بالعدالة فى التعامل مع الناس والرفق بهم فى جميع أمور الحياة الدنيا مثل النصيحة التى كان يقدمها المسيح عليه السلام «ليس الدعاء هو الوسيلة لدخول الجنة، وإنما سوف يدخلها الذين يتبعون أوامر الله عز وجل » .

وهذه الفكرة تقترب من قوله تعالى فى سورة الصف :

« يا أيها الذين آمنوا لم تقولون ما لا تفعلون. كبر مقتاً عنه الله أن تقولوا ما لا تفعلون »

كما تتفق الأديان الثلاثة على أن الصلاة تعطى المؤمنين راحة وسكينة وتدفعهم لمواجهة المواقف الصعبة بشجاعة. ونذكر على سبيل المثال ما كتبه أحد المجاهدين فى سجنه :

« الأيام تمضى بطيئة متثاقلة، وفى اليوم التاسع والعشرين أيقظنى صوت زميلى فى الزنزانة المقابلة لأداء الصلاة. واستيقظت وتوضأت وناديت «الله أكبر». وبعد انتهاء الصلاة شعرت براحة نفسية كبيرة وجفانى النوم فارتكزت على الجدار وأخذت فى الابتهال والدعاء إلى الله عز وجل وكتبت : «يا رب ساعدنى فأنا عاجز عن الحياه بدون عونك» . وإننى أنصح كل سجين أن يذكر الله دائماً فبذكره تطمئن القلوب ويشع فيها نور الإيمان »

وعند قراءتنا لهذه الخواطر نجد أنها تتشابه إلى حد كبير مع تأملات ادموند ميشيل Edmond Michelet فى مخيمات النازيين.

ادموند ميشيل من أجل دراسة عملية للأديان المختلفة

إذا كانت هناك اختلافات روحية بين العقيدة الإسلامية والمسيحية فما هو موقف المسلمين والمسيحيين من بعضهم البعض؟ وفى الواقع فإن هذا الاختلاف لا يمنع المؤمنين على الإطلاق من الإخلاص لدينهم إلى جانب احترام الأديان الأخرى. وهذه النظرة التقدمية ضرورية بالنسبة لمستقبل العلاقات بين مختلف الأديان، وكذلك العلاقات بين المؤمنين والملحدين، وهى ضرورية كذلك بالنسبة للأبحاث التى يقوم بها المؤرخون والمفسرون والعلماء الذين أثمرت جهودهم حتى الآن مجموعة من الدراسات الهامة داخل ما يسمى بمجموعة البحث الإسلامى المسيحى (GRIC) . فقد الف الأب Robert Gas-par كتاباً حول : «الإسلام من وجهة نظر المسيحية» : وقد صرح كذلك الأب Claude Greffé الأستاذ فى المعهد الكاثوليكى بباريس فى كتابه الذى نُشر مؤخراً وعنوانه :

«دراسة حول الحوار بين الإسلام والمسيحية» قائلاً :

« لا يكفى أن نؤكد أن الكنيسة تشعر بالتقدير تجاه المسلمين الذين يعبدون الله وحده خالق السموات والأرض أو حتى أن نصرح مثلما فعل Jean-Paul الثانى عندما أعلن أن المسلمين والمسيحيين يعبدون إلهاً واحداً ولكن يجب أن نتساءل عن الموقف غير الواضح للإسلام فيما يتعلق بالنجاة» .

ونفس هذا المفهوم نجده عند العالم المسيحىOlivier llément الذى يؤكد أن نبوءة سيدنا محمد تحتل مكانة رفيعة بين الأديان وأن محمداً ليس مجرد نبى من الانبياء ولكنه أيضاً آخرهم، وهو يمثل العظمة الإلهية المجسدة فى خُلُقة العظيم .

ويعارض هذا العالم الديانة اليهودية لانها تتوقع ظهور المسيح الذى سيولد من نسل David لان هذا المسيح قد وُلد بالفعل وقد أنجبته السيدة مريم العذراء.

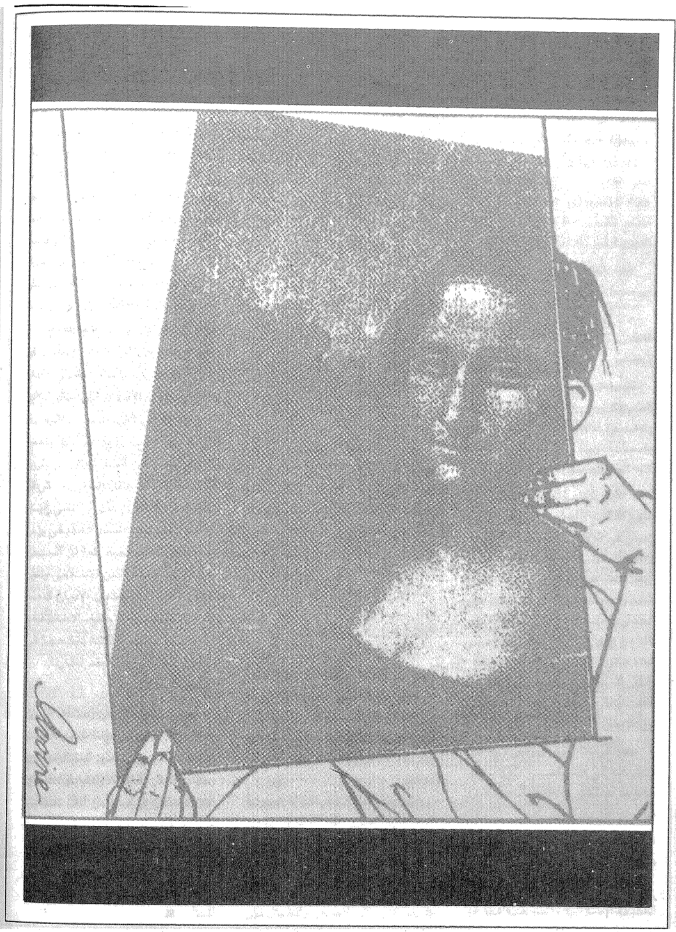
وبعيداً عن تناول القدرات الإلهية بطريقة اقرب إلى السحر والخيال فإن الإسلام يذكرنا دائماً بأمور يصعب إدراكها بالعقل المجرد وكذلك بيوم البعث وبالحياة فى العالم الآخر.

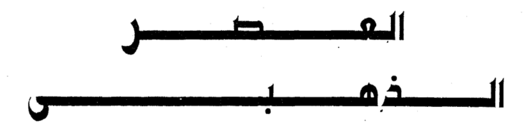
وقد حاول المسيحيون والمسلمون الذين يشاركون معاً فى الدراسات الخاصة بمجموعة البحث الإسلامى والمسيحى إثبات أن الله عز وجل وجه حديثه إلى البشر جميعاً دون أدنى تفرقة. وفى الوقت الذى يؤمن فيه المسلمون أن الكتاب المقدس هو القرآن الكريم يعتقد المسيحيون أن عيسى عليه السلام يمثل كلمة الله عز وجل. ولكنهما يتفقان على أن الإيمان بالله هو السبيل الوحيد للوصول إلى سعادة الإنسان فى الدنيا والآخرة وأياً كان مقدار الإيمان الذى يتمتع به الإنسان فإن هناك الكثير من الغموض الذى يحيط بالألوهية، وإخلاص الإنسان لربه هو الذى يدفعه إلى البحث عن الحقائق عن طريق التعرف على الرسائل السماوية التى قد تختلف عن الدين الذى ينتمى إليه. وبمعنى اخر فإن المسلم الحقيقى يؤمن بقيمة الديانة المسيحية، كما أن المسيحى يعى تماماً أهمية الدين الإسلامى ونحن نرفض تماماً الخلط بين الأديان كما نرفض أى محاولة لإخفاء الاختلافات التى توجد بينها، ولكننا نضعها فى مكانها الصحيح عند عقد المقارنات بين الأديان السماوية .

وأخيراً ونحن على أعتاب القرن الحادى والعشرين فإننا ندعو العلماء المسيحيين والمسلمين ليقارنوا بين وجهات النظر المختلفة، وليتبادلوا النتائج التى توصلوا إليها. ومن أجل تحقيق هذا الهدف يجب تنمية دور التبادل بين الجامعات والمعاهد ومراكز البحث فى المجتمعات الإسلامية والمسيحية، إذ إن هناك الكثير الذى يجب أن نفعله فى هذا المجال . ■



٢٩ العصر الذهبي ، راؤول چيرارديه . ترجمة : خليل كلفت.





راؤول چيرارديه

ت: خليل كلفت

انطلاقا من حقيقة ان فحص أحلام مجتمع من المجتمعات أداة فعالة فى مجال كشف اضطراباته وآلامه، يقوم كتاب راؤول چيرارديه استاذ التاريخ المعاصر بمعهد الدراسات السياسية بباريس باستكشاف عالم الخيال السياسى خلال القرنين الأخيرين، التاسع عشر والعشرين، من تاريخ فرنسا، فيوضح كيف تطابقت اللحظات الكبرى للفوران الميثولوچى دائما مع ظواهر الأزمة، او التحول، او القطيعة.

وتدور هذه الدراسة حول أربع مجموعات سياسية - ميثولوچية كبرى: المؤامرة، المخلِّص (المنقذ)، العصر الذهبى، الوحدة. ومستلهما دروس جاستون باشلار وكلود ليڤى - ستروس، يصف المؤلف ثيمات هذه المجموعات الميثولوچية ويحلل ابنيتها، ساعياً إلى تقديم عنصر جديد للتفسير والفهم واضعا هذه الأساطير والميثولوچيات فى إطار التاريخ العام لمجتمع وثقافة.

وهنا نجد أنفسنا مدعوين إلى قراءة جديدة للتاريخ الأيديولوچى لفرنسا المعاصرة.

يذكر ان النص المنشور هو الفصل الثالث من كتاب «الأساطير والميثولوچيات السياسية» والصادر بالفرنسية عن «Éditions du Seuil»، وتصدر ترجمته العربية عن دار الفكر بالقاهرة قريبا.

العصر الذهبي



في أيام «زمان» والتعبير لفريديريك ميسترال، متذكرا سنوات طفولته، عندما لم تكن البواخر تمخر بعد هابطة في نهر الرون وعندما لم يكن لا دخان ولا ضوضاء آلات الحصد والدرس الميكانيكية يعكران بعد صفو أمسيات الصيف. و«أيام زمان» هنا هي قبل كل شيء، أرض المالك التي يحجب الأفق عنها حاجز التلال، وأمان الجدران والأسقف الواطئة، والسلطة البطريركية للأب والممتدة على كل قطعة أرض. وهي أيضا دوام إيقاع للحياة يمتزج بتتابع الأعمال والمواسم، الحرث والبذر والحصاد. كما أنها أيضا الصحبة الحميمة الحامية لجماعة اجتماعية مغلقة، متضامنة، صارمة الهيراركية، العربجي والرعاة والحاصدون وجامعات السنابل المتساقطة من الحصاد. وباختصار - وينبغي أخذ كل ثيمة من هذه الثيمات بكل كثافة شحنتها الرمزية -، صورة نظام، ومجتمع، ونمط حضاري... النظام، الانسجام الاجتماعي، الشكل الثقافي والحضاري، هذه الأشياء التي غنَّى بمجدها فيما بعد ابن ماس دي يوجيه [عزبة القاضي] والتي حلم بتأمين دوامها.

صُوَر لماض تحوَّل إلى أسطورة، ورؤى لحاضر أو مستقبل موصوفة وفقا لما كان أو لما يفترض أنه كان: الحقيقة أنه لن يكون سوى تاريخ مبتور للغاية للأيديولوجيات الفرنسية ذلك الذي يحجب وجود هذه الصور، أو ينسى وفرة هذه التصورات، أو يهمل سلطانها على الأرواح وعلى القلوب. وبعض «أيام زمان» هذه، وهذا هو حال ذلك العهد الذي أشرنا إليه منذ قليل، عاشها الناس فعلا قبل أن يحلموا بها؛ كل ما هناك أن صورتها خضعت للتأثير المعتاد من انحراف، أو اصطفاء، أو تحويل، والذي هو تأثير الذاكرة. وهناك أخرى، وهي الأكثر عددا بلا شك، تتسرب من الذاكرة الفردية فلا تتعلق إلا بذاكرة التاريخ أو بما يعرف بذاكرة التاريخ. والماضي الذي تشير [«أيام زمان» هذه] إليه لم يُعرف مطلقا بصفة مباشرة؛ وقوتها المثيرة للذكريات هي قوة نموذج، قوة نموذج أصلي، نموذج ونموذج أصلي يبدو أن الظهور خارج الزمن المنقضي يمنحهما قيمة نموذجية إضافية... ومهما يكن من شيء فإن كل شكل للإدراك - أو الفكر - السياسي ينسجم معه بالتالي شكل لقراءة التاريخ، بكل ما يهمله، أو يرفضه، وبكل فجواته، لكن أيضا بولاءاته وتكريساته. هذا المصدر الذي لا ينضب أبدا للعاطفة والحماس، على أنه يتفق أن يكون لابد للخطوة من أن تقطع بسرعة بين التحويل الأسطوري لأزمنة مفضلة للذاكرة وبين تثبيتها في المقدس. وفي مواجهة صورة حاضر يُحس به ويوصف على أنه لحظة حزن وانحطاط، يقف المطلق الخاص بماض من الكمال والضياء. والنتيجة المحتومة تقريبا: يبلور تصور «أيام زمان» حول نفسه كافة الاندفاعات، كافة قوى الحلم، ويتحول إلى أسطورة. وأسطورة بأكمل معنى للكلمة: قصة خيالية، ونسق في التفسير، ورسالة للتعبئة، معا في آن واحد.

وفي سياق هذا السديم المعقد، المتحرك، الذي هو سديم عالم الخيال السياسي، قلما تكون هناك في نهاية المطاف كوكبة ميثولوجية أكثر ثباتا أو أكثف حضورا من الكوكبة الميثولوجية الخاصة بالعصر الذهبي. وأمام كثرة وتنوع التعبيرات الممكنة عن العصر الذهبي تبدأ الصعوبات مع ذلك، وهي ليست بالصعوبات الهينة، إذ إن الأمر يتعلق بإحصاء ثيماتها، وفهرسة صياغاتها، وتصنيفها، وتبويبها... وعلى المستوى الأكثر عمومية للبناء الأسطوري فلا شك في أن ما يلتقي به المحلل هو في المقام الأول ما يمكننا تسميته دون تمييز «أيام زمان الحلوة» أو «العهود الجميلة». ولا يتعلق الأمر هنا فقط بهذه الوظيفة السحيقة القدم للإبداع الأسطوري والتي مارسها «القدماء» وهم يتذكرون الزمن المنصرم المنصرم لشبابهم. أما في مجتمعاتنا المسماة بالحديثة، التي يسيطر عليها بجلاء إيقاع التغيير الذي يزداد سرعة بلا انقطاع، فلا ينبغي أن نهمل هذا الارتعاش الانفعالي، ذا الطابع الجمالي والعاطفي في وقت واحد، والذي يبدو بصورة متزايدة أنه يتشبث بالبقايا والأنقاض المستعادة من ماض مايزال قريبا للغاية: إن أية وسائل، أية أدوات، أية آلات، ترجع إلى العهود الأولى للثورة الصناعية، وأحيانا حتى تلك التي لم تكد تخرج عن الاستعمال، تغدو موضوعات للبحث والتعلق، وتأخذ مكانها في هذا المتحف الهائل والمتعدد الأشكال والذي يغذيه ورع مفرط في الوقت الحالي إزاء الحاضر الأسرع زوالا. وعلى نحو مماثل، ربما يجدر بمؤرخ العقليات أن يُعير اهتماما أكثر مما يفعل عادة لهذه العودة الدورية

للموضة (هذه الظاهرة التى صارت اساسية فى مجتمعاتنا المعاصرة) إلى عهد، «عهد جميل»، بعد أن كانت هذه الموضة منذ وقت قليل مدعاة للسخرية أو الخزى. وخلال فترات ١٩٠٠، ١٩٢٥، فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى، يمضى كل شىء، وعلى مسافات زمنية منتظمة، وكان ما ذهبت به موجة للموضة تجرى موجة أخرى لتعود به. ومن البديهى تماما انها إعادة ناقصة، مجزأة، مشوهة، غير انه تأتى فى سياقها لأزمة اغنية، لغة بذاتها، عناصر جمال زخرفى، ذكريات مبعثرة لاستعمالات لاغية لتعيد إلى التعبير الراهن للذوق والإدراك الصورة المعظّمة لماض تحوّل إلى أسطورة. ومن الصعب دون شك، إن لم نقل من المستحيل، أن نعزو إلى هذه الظاهرة تناغما سياسيا دقيقا نسبيا.

وإذا كانت هناك رواسب كثيرة مفعمة بالحنين إلى الماضى تعرف كيف تعبر عن نفسها، ويمثل هذا الإلحاح، فى سياق اجتماعى وأيديولوچى تتجه فيه قيم التحول، والجدة، والحداثة، إلى أن تفرض نفسها فى وقت واحد معا بقوة لم يسبق بلوغها من قبل على الأرجح، فإن ذلك ينطوى على كل حال على مفارقة جوهرية لن يكون من العبث أن نتساءل عن دلالتها.

وبالمقابل تبدو أهمية ما هو سياسى أكثر إقناعا بصورة ملحوظة فى سياق الاستدعاء، المتواصل دوما خلال القرنين الأخيرين، لعدد من أزمنة الإحالة التاريخية، وهى ازمنة تمثل فى أن معا موضوعات إجلال تستعيد الماضى ونماذج مقترحة للتنظيم الجماعى. ويصرخ سان چوست: «العالم فارغ منذ الرومان»، ونحن نعرف المكانة التى احتلتها صورة إسبرطة، وصورة روما الجمهورية، ليس فقط فى الخطابة اليعقوبية، بل كذلك وبصورة أعمق فى العالم العقلى والأخلاقى لرجال الكونفسيون الجبلى ولمن شاءوا أن يكونوا ورثتهم. كما أننا نعرف أيضا تواتر الإحالة إلى العصور الوسطى فى تاريخ الإدراك الفرنسى منذ السنوات الأخيرة لعصر التنوير: لقد تسلّطت ثيمة «العودة إلى العصور الوسطى» على أخيلة النزعة التقليدية الرومانسية. ونحن نلقى هذه الثيمة ماثلة، خاصة فى فترة ما بين الحربين، فى خلفية كافة الأبحاث التى تطمح إلى تحديد نمط للمجتمع يرفض فى وقت واحد مبادىء الفردية الليبرالية ومبادىء الدولوية الشمولية. على انها أيضا ما يستدعيه، فى سياق المسار الرافض لمايو ١٩٦٨، عدد من المنظّرين الأكثر معاصرة للحركة التعاونية. ويعلن أحدهم، وهومؤسس لجمعية تعاونية زراعية فى منطقة سيڤين: «من الناحية التاريخية، من الجلىّ أن ما يلائمنا أكثر من أىّ شىء آخر هو العصر الوسيط، لقد كانت هناك علاقات إنسان بإنسان، وهذا أمر لا علاقة له بما نتعلمه فى المدرسة...». وفضلا عن ذلك لا يسعنا أن ننسى الاستدعاء، ذا الطابع الأكثر عمومية، والأكثر التباسا من ناحية التسلسل التاريخى، لفرنسا الملكية القديمة، فرنسا هذه التى كانت قائمة فى عهد ما قبل الانقطاع الثورى الكبير، والتى تؤكد مجموعة بأسرها من الأساطير أنها كانت فرنسا «رفاهية العيش»: كان إجلالها مرعيا بورع، ممتزجا بإجلال أزهار الزنبق، والعلم الأبيض، والأمراء الشهداء، وأبطال ثورة الملكيين، من جانب نزعة ملكية عاطفية بأسرها امتد ولاؤها حتى بداية عصرنا. وإنما كذلك بالإحالة إلى نسق سياسى يُفترض انه كان نسق النظام القديم [= العهد البائد قبل ١٧٨٩] ويُقدَّم باعتباره النقيض للديمقراطية البرلمانية حددت النزعة الملكية الموراسية المحدثة مسلّماتها الجوهرية.

ومن الجلى أن هذه الأمثلة القليلة لا يمكنها أن تشكل قائمة نهائية. كما ينبغى أن نأخذ فى الاعتبار هذه النداءات التى لا تحصى - الدائمة فى مجرى الحياة السياسية الفرنسية والقادمة من كافة الآفاق الأيديولوچية - إلى الصبّ من جديد فى الماضى، إلى العودة إلى الزمن المتسامى للبدايات. «إعادة صنْع ١٧٨٩»، استعادة «روح الاشتراكية الأولى»، العودة إلى «ديجولية الجنرال»، - لم تكفّ هذه التعبيرات عن التواتر لتنمّ عن حركة رفض بذاتها لانحرافات التاريخ، عن الانعكاس فى دوام الذكرى، عن كل ما لا يبدو أن مرّ السنين لابد وأن ينال منه... هذا العصر الأثير، الذى هو عصر المؤسِّسين، وعصر شباب المؤسسات والنُظُم، ينبغى مع ذلك أن نلاحظ أنه لايزال محدَّد التاريخ، محصورا فى التاريخ، مرتبطا بأحداث دقيقة التحديد نسبيا ويمكن تحديد موقعها بسهولة. على أن الأمر يختلف عندما نصل إلى ما يجوز أن نسميه بالطبقة الثالثة للبناء الأسطورى: طبقة اللاتاريخ. ولا يعود زمن الإحالة مرتبطا عندئذ بأىّ تقسيم زمنى كان؛ إنه يفلت من التسلسل التاريخى؛ وهو يحكم بعدم الجدوى على كل جهد للذاكرة. ويغدو مفهوم «ما قبل» نوعا من المطلق المتحرّر من كل تبعية إزاء تعاقب القرون وألوف السنين. وتمتزج رؤية العصر الذهبى امتزاجا كاملا بالرؤية الخاصة بزمن غير محدّد التاريخ، غير قابل للقياس، غير قابل للإدراج فى الحسابات، فلا نعرف عنه سوى أن موقعه ماثل فى بداية المغامرة البشرية وأنه كان زمن البراءة والسعادة.

هذا الفردوس المفقود، الذى لا ينفصل عن الكثير من الأحلام التى

راودت البشر، عبر تاريخهم الحافل، قام تأمل فلسفي بعينه، انتصر في أوروبا في عصر التنوير بتحويله إلى مفهوم، وعقلنته، وتنظيره، في نفس الوقت الذي قام فيه بمنحه اسما: الحالة الطبيعية [أو: الحالة الفطرية]. ولا شك أننا في غنى عن التشديد على أهمية هذا المفهوم (والذي سيكون هذا الفصل مجبرا على تمحيصه من جهة أخرى) في سياق التاريخ العام للفكر السياسي. كما أننا في غنى عن التذكير بوفرة الصياغات التأملية المنبنية حوله. وعلى كل حال لن يخلو من فائدة أن نبحث بصورة مماثلة ما للطابع فوق الزمني وغير التاريخي الذي ينطوي عليه هذا المفهوم من تعبيرات على المستوى الأكثر سيولة بكثير، والأكثر انتشارا بكثير، مستوى الإدراك الجمعي. وعلى سبيل المثال فقد أوضح مؤرّخو الأفكار تماما الدور الحاسم في كثير من الأحيان والذي تلعبه حكايات الأسفار في القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر في مجال بلورة مفهوم حالة الفطرة ذاته: وإنما في أعماق الغابات الأمريكية، وبتأثير العشائر «البدائية»، المفترض أنهم يجهلون مبادئ «ما يخصني وما يخصك»، والمشبّهين أحيانا بنموذج عتيق، والمتصوَّر أنهم بمجملهم لطفاء، وكرماء، وسعداء، تبلورت صورة المتوحّش الطيب. لكنْ.. ألا تفرض نفسها هنا المقارنة مع التعبيرات المتباينة لهذا الحلم بالغرائب والذي يتجه اليوم بصورة متزايدة إلى تأكيد حضوره داخل المجتمعات الغربية؟ وينبغي أن نعير انتباها للصيغ الأكثر شيوعا لنشراتنا السياحية. ففي الأماكن التي يكون المسافر مدعوا إلى زيارتها في أغلب الأحيان «يبدو وكأن الزمن توقف»؛ فهناك سيلقى «مشهد القرون الغابرة كما هو لم يتبدل»؛ وسوف يتيح الاتصال «بماضٍ خالد» الهروب من



«الحياة اللاهثة» لبشر اليوم. ثم يأتي التزيين بالصور الفوتوغرافية ليؤكد في أغلب الأحيان الإحساس بدعوة إلى ارتداد في الزمن بقدر ما هي، وربما حتى أكثر مما هي، دعوة إلى انتقال في المكان: الطابع العتيق الذي يجري تأكيده عن عمد لمشاهد الشوارع، الإلحاح الموضوع على الفولكلور التقليدي، العزلة الفائقة للمشاهد الطبيعية للشاطئ، أو البحر، أو الغابة، والتي يبدو أن انتشار الحضارة الصناعية لم يصل إليها. وبطبيعة الحال، لا يخلو الأمر من كل التباس. فبطريقة واضحة إلى هذا الحد أو ذاك تمتزج الآفاق الممتدة من «هناك» مع ذلك بصور «هُنا» غابر، والسعي وراء المكان الآخر بالبحث عن الزمان القديم، والاغتراب وراء الغرائب بالارتداد عبر التاريخ...

وعلى كل حال، وبصفة عامة، يتضح أن من الصعب حصر حدود الأسطورة لاسيما وأن التخوم تبدو دائما تقريبا غامضة بوجه خاص بين ما يتعلق بمجرد الأسى وما يتعلق أيضا بالأمل، بين ما ليس سوى استعادة نابعة من الحنين إلى الماضي لنوع من السعادة الغابرة وما يعبِّر عن انتظار عودتها. والحقيقة أن الأسطورة ليست سوى قليل جدا من تصوُّرات الماضي التي لا تصب في رؤية بذاتها للمستقبل، كما أنها بصورة مماثلة ليست سوى قليل جدا من رؤى المستقبل التي لا تستند إلى إحالات بذاتها إلى الماضي. وربما كان من الملائم أن نستدعي بهذا الخصوص تقاليد أديان الخلاص (على الأقل كما عاشتها الغالبية الساحقة من المؤمنين بها) والتي يجد فيها مصير الإنسان مكانه بين عهدين مباركين، عهد ما قبل السقوط وعهد ما بعد الخلاص، عهد جنة عدن المفقودة وعهد أورشليم المستعادة، حيث لا يمكن تصوُّر نهاية الأزمنة والحالة هذه إلا كعودة إلى بداية الأزمنة. وعلى الصعيد المباشر أكثر للتحليل السياسي، لم يفت تأكيد هذا على كل حال على ماركس الذي كان قد شدد على ذلك بكل قوة ولاسيما بمناسبة ثورة ١٨٤٨ الفرنسية. كتب ماركس: «عندما يبدو البشر منشغلين بخلق شيء جديد تماما، في هذه العهود من الأزمة الثورية على وجه التحديد يستدعون [...] أشباح الماضي...».

وبين المذاهب الخلاصية الثورية التي لا حصر لها للقرن الأخير، تفلت الماركسية بالذات بكل وضوح من هذه الملاحظة. فرؤية التاريخ التي ترتكز عليها الماركسية ذات طابع خطّيّ بصفة جوهرية: المجتمعات البشرية، التي تنشأ على مراحل متعاقبة وفي اتجاه واحد، تتقدم بصورة لا رجعة فيها صوب غاية نهائية لا تجمعها أية صلة بصورة بدايات هذه المجتمعات. غير أن هذا لا ينطبق بحال من الأحوال على أغلب المذاهب الجماعية والمساواتية التي تتزايد في أوروبا منذ الجزء الثاني من القرن الثامن عشر: وعلى سبيل المثال

فإن البابوفيه والتى تمثل دون شك حالة من حالاتها الأكثر إيحاء من الناحية التاريخية، لا يمكن فهمها إلا بالإحالة إلى عالم ريفى قريب مايزال، كان فيه تأكيد القيمة المطلقة لفكرة الملكية بعيدا جدا عن أن يكون راسخا، وبوجه خاص كانت فيه بعض الأشكال الجماعية لاستغلال الأرض معتادة دائما إلى هذا القدر أو ذاك من الاتساع. وهنا لا يمكن الفصل بين التطرف الثورى والولاء للذكرى المشوهة، لكن المجيدة والمقدسة، «لأيام زمان» بذاتها.

كذلك فإن الحركات القوموية التى ستزعزع الصرح الدولوى الأوروبى القديم فى آن معا تبدو فى بداية الأمر تأكيدا لإحياء: فإنما نسبة إلى الصورة التى أُعيد بناؤها أيديولوجيا لأمة غابرة من التاريخ، لكن يُراد استعادة ذكراها، وتمجيد عظمتها الماضية، يكتسب شرعيته النضال الذى ينبغى الشروع فيه فى سبيل تأمين بعثها. كذلك أيضا فإنه لا يمكن إلا أن يذهلنا، ضمن التعبيرات الأشد قوة للحركة الاحتجاجية المعاصرة، فى الخطاب، والمواقف، والسلوك، ذلك التواتر فى الالتقاءات بين إرادة تقدمية يجرى تأكيدها بوضوح وبين كثرة الإحالات الماضوية. وتبدو حركة حماية البيئة بهذا الخصوص حافلة بنواحى الازدواج بقدر ما كانت كافة أشكال معاداة الرأسمالية من قبل. وكان أحد النصوص الأخيرة التى كتبها موراً لشجب وجود مصافى البترول على حوافّ بركة بيرّ، تلك المصافى المسئولة عن تلويث مياهها، والمسئولة أيضا عن تدمير الانسجام الطبيعى للمشهد. غير أنه، فى سياق أحداث مايو ١٩٦٨، كان أحد الممثلين الرئيسيين للشعارات الاحتجاجية هو الذى لم يطالب، فى سبيل انتشار ما كان يُوصف فى ذلك الحين بأنه «ثقافة جديدة»، بشىء آخر سوى «تنظيم حركة سيستيرسية محدثة». وفى كافة كتابات هذه السنوات والداعية إلى تأسيس أشكال جديدة للحياة الجماعية، من الأمور البالغة الدلالة أن مثال النموذج الرهبانىّ القديم لا يكف عن الاقتران بالنداءات الأشد عنفا لانتشار فوضوية الإرادة الحرة. وكأنما كان من المستحيل تقريبا تخيُّل الفالانستير بدون تذكُّر الدير...

تلك هى القوة المذهلة للطابع المزدوج للأسطورة التى تُسهم فى وقت واحد فى الارتداد إلى الماضى والانطلاق إلى المستقبل، على مستوى الذكرى، والأسى، وعلى مستوى الانتظار الخلاصىّ. وهناك أيضا وفرة تصوراتها، وتداخُل حدودها... فهل ينبغى، مع أخذ هذه السيولة البالغة الجلاء فى الاعتبار، أن نتخلى عن فهم الأسطورة فى وحدتها، عن إدراكها فى ترابطها؟ وفيما وراء التنوع البالغ لتعبيراتها، تبقى فى الواقع إمكانية أن نتأكد مرة أخرى من استمرارية بناءٍ، ومن الحضور المؤكد بصلابة لتماسك منطقٍ. وهو منطق تتناقض بساطته الأولية بوجه خاص، من جهة أخرى، مع وفرة الصور، والتمثلات، والرموز، فهو ليس شيئا آخر فى نهاية المطاف سوى منطق الانحطاط. ومع بعض ظلال الفوارق يبدو فى الواقع أن كل حلم، كل استدعاء، كل استحضار، لعصر ذهبى أيًا كان يستند إلى تعارض وحيد وجوهرى: تعارض سالف الزمان مع يومنا هذا، ماض بعينه مع حاضر بعينه. فهناك الزمن الحاضر والذى هو زمن انحطاط، زمن فوضى، زمن فساد، وهى أزمنة ينبغى الهرب منها. وهناك، من جهة أخرى، «أيام زمان» وهى أيام عظمة، أو رفعة، أو سعادة من نوع ما يحق لنا أن نستعيدها. إن شخصية من أسطورة القرون هى التى تستعيد...

«هذا الألق الوهّاج للقدامى والأجداد»

ليؤكد فى الحال، مخاطبا أبناء الحاضر، أن «أبناء قديم الزمان»...

«كانوا فلاحين خيرا منكم ملوكا».

ويبقى أنه ينبغى أن نوضح بجلاء أن هذا الميل للحلم نحو ماض مضى، وأسعد، وأجمل، هذا الميل الذى تسيطر عليه الفكرة الأولى للسقوط، للانحطاط، يتجه دائما تقريبا إلى أن يتبلور، إلى أن يتركز، حول قيمتيْن جوهريتين: قيمة البراءة، والطهر، من جهة؛ وقيمة الوئام، والتضامن، والتواصل، من جهة أخرى. وإنما وفقا لهاتين الثيمتين، ومن منظور هذا البحث المزدوج أو هذا الحنين المزدوج إلى الماضى، تميل كل ميثولوجيا للعصر الذهبى إلى تأكيد تماسكها. ولا حاجة بنا كذلك إلى تأكيد أن كل محاولة تحليل لا يمكنها أن تجد مكانها إلا ضمن هذا المنظور المزدوج.

نقاء الأصول

يا لها من أيام لا مثيل لها! الخير، الجمال، الحق

كانت تجرى فى السيل الجارف، وتختلج فى الشجيرة.

... لم يكن هناك شىء قذر ولم يكن هناك شىء مجعد؛

يا لها من أيام نقية! لم يكن هناك نزيف تحت الظفر ولا تحت السنّ

وكانت البراءة تنطلق كحيوان سعيد.

إنه هيجو الذى يستدعى، فى أسطورة القرون، جنة عدن، الفردوس المفقود، «الأزمنة الأولى للكرة الأرضية»، عندما «كان الحمل يرعى مع الذئب» فى الأدغال. زمن السعادة، زمن جمال لم

يمسسه أحد بعد، زمن سطوع الإشراقات الأولى. «الشمس الأولى فوق الصباح الأول»، كما سيقول پيجى بدوره، مستدعيا ذكرى حواء، المرأة الأولى «المولودة فى الحديقة الأولى». لكنه ايضا، وربما بوجه خاص، زمن البراءة، «أيام نقية»، طاهرة من كل دنس، مصونة من كل شر، ولا يقدم الموت ذاته فيها سوى صورة هذه المرافىء السعيدة حيث تنتهى الأسفار السالمة. وسوف تؤكد اشعار پيجى هذا ايضا:

إن ما صار منذ هذا اليوم هو الموت

لم يكن من قبل سوى رحيل طبيعى هادىء.

... وكان يوم الرحيل اشبه بمرفا جميل.

وكحلم ببهجة منسجمة، باندماج تام للإنسان فى نظام الكون، وكنشدان للنقاء، إنما تتجاوب مع الرؤية المقدسة لجنة عدن السماوية، على صعيد آخر، الصورة العلمانية إلى حد ما «للحالة الطبيعية»، على الأقل كما حلم بها شراحها الرئيسيون وصاغوها فى مفاهيم فى أوج عصر التنوير. ومع احتجاب فكرة الزلة الأصلية، تضطرب تماما دون شك وتتشوش خلفية المعتقدات الأخروية التوراتية. على أن هذه الحالة من البراءة الأولى، البكر، الطاهرة من كل شائبة، والتى تجهل الشر كما تجهل الخطيئة، هىَ التى يدافع عنها فى الواقع، فى: ملحق لرحلة بوجا نڤيل، ذلك الشيخ التاهيتى لديدرو، «متحسرا على الأيام الجميلة الآفلة لبلاده»، ضد الغازى الآتى من عالم آخر. فهو يعلن: «نحن أبرياء ولا يمكنك إلا أن تُلحق الأذى بسعادتنا. ونحن ننقاد للغريزة الطبيعية النقية ولقد حاولت انت ان تمحو سجيتها من ارواحنا. [...]

العصر الذهبى



انظرْ إلى هؤلاء الرجال: تأمّلْ كم هم مستقيمون وأصحاء وأقوياء. انظرْ إلى هؤلاء النساء: تأمّلْ كم هن مستقيمات وسليمات الصحة وقويات». وهكذا، من جهة، إنسانية تستعبدها الحاجات التى فرضتها على نفسها بصورة مفتعلة، ومحكوم عليها بالسعى اللاهث وراء خيرات خيالية، ومنذورة لذلك للقلق، والمرض، والعجز. ومن جهة أخرى، كائنات حية بمناى عن الرغبة اللاهثة فى التغيير، تنعم بسلامة بدنية كاملة، وهى نقية دائما لأنها لاتزال متخلصة من «الحضارة»، من مجموعة قيمها، من أوامرها ونواهيها.

هذه الصورة الأولية «لإنسان الطبيعة» - إنسان «الغريزة النقية»، البعيد عن كل وَصْمة وعن كل هاجس خطيئة، والذى يعيش بلا خجل فى عريه الأصلى، والذى يجهل مشقة العمل وأدران المرض - ، هذه الصورة لابد من التذكير بأنها بعيدة تماما عن أن تكون جديدة: لم تتجاهلها العصور المسيحية؛ وكانت ماثلة بالفعل فى بعض حلقاتها المتسمة بالانطلاق الحر، وفى بعض مظاهر انتهاكها المنظَّم إلى هذا الحد او ذاك. لكن كيف ننسى من جهة أخرى دوام أثر هذه الصورة فى المستقبل؟ الواقع أن النسق الاستدلالى للعجوز التاهيتى، فى صياغته الجوهرية، وفى تاكيد مبادئه الاكثر بساطة، هو ما سنلقاه حقا خلال قرنين، وحتى الفترة المعاصرة إلى الآن، عَبَّرَ خطاب ذى طابع احتجاجى، متعدد حقا فى تعبيراته لكنْ مستمر فى انتشاره. ومحافظا على احترام أو إجلال «غير المتحضر»، سيكون هذا النسق على وجه الخصوص هو الذى يؤكد على الدوام - مقاوما الفكرة التى كان يُسلِّم بصحتها غالبا فى أوروبا القرن الماضى والقائلة بوجود هيراركية لثقافات وحقوق وواجبات الشعوب «الأعلى شأنا» إزاء الشعوب «الأدنى شأنا» - شرعية المجتمعات المسماة «بالبدائية» ضد سيطرة الغرب، وضد التغلغل التسلطى لأساليبه فى الحياة والفكر.

كما أن هذا النسق ذاته للإحالات هو الذى سيجرى استدعاؤه لصالح تلك الحركات العديدة التى لم تُدرس دراسة كافية إلى الآن، لكنْ التى لا يمكن لتاريخ السلوك والمواقف إزاء الحياة أن يتجاهل ازدهارها: الحركة النباتية (حيث يُفترض فى إنسان الطبيعة انه لا يمكنه تأمين صحته وانسجامه العاطفى إلا برفض كل طعام من اللحوم)، الدعاية «الطبيعية» التى تناضل فى سبيل حرية الجسد وعُرْيه، الجنس الحر، حماية الطبيعة ضد الأضرار الناجمة عن تعميم الصناعات الآلية... وينبغى أن نستشهد بهذا الخصوص، ربما حرصا على روعة الصورة، لكن ايضا لأن هذه الجماعات تمثل حقا حصيلة لكافة هذه الاتجاهات، بتلك الجماعات الصغيرة «الطبيعية» و«الوحشية»، ذات الأصل الفوضوى النزعة، والتى ارادت، فى فرنسا العقد

الأول من القرن العشرين، أن تواجه قُبح «الحضارة» وفسادها وطغيانها بالمثل الأعلى المتمثل فى «حياة طبيعية». ولم تبق مجلتهم الدورية: العصر الذهبى سوى لفترة عابرة جدا. ولكن البرنامج «الطبيعى» الذى حرره المصور جراڤيل (وهو مؤلف كتاب عنوانه: الحالة الطبيعية نُشر فى ١٨٩٤) سيبقى كاشفا بكل وضوح لعقلية بأسرها. ويعلن هذا النص المكتوب فى شكل بيان عام:

فى الحالة الطبيعية، تمتعت كافة المناطق

الخصبة من الأرض بنباتات وحيوانات أصلية

كثيرة ومتنوعة...

ونحن نؤكد

أن البؤس ليس وضعا حتميا

أن إنتاج الأرض وحده يحقق الوفرة

... أن الشرور المادية (الأوبئة، التشوهات)

هى من صُنع الحضارة

أن الكوارث المسماة بالطبيعية (الانهيارات الجليدية،

الانهيارات الأرضية، الفيضانات،

الجفاف) هى النتيجة المنطقية للأضرار التى

يلحقها الإنسان بالطبيعة

أنه ليست لدى الإنسان لا غرائز طيبة

ولا غرائز شريرة، بل لديه ببساطة إشباع

أو إعاقة الغرائز

أن البشرية تنشد السعادة، أىْ الانسجام وأن الانسجام بالنسبة

للبشرية يكمن فى الطبيعة.

الطبيعة والثقافة: سنلاحظ دون شك بأية قوة يفرض نفسه، عَبْر مجمل مجموعة الثيمات هذه، التصوُّر التقليدى لتعارضهما. على أن الأمر لا يتعلق، فى الحقيقة، إلا بصور متنوعة، سائلة، ذات محتوى سياسى بحصر المعنى كثيرا ما يكون مبهما، وهو صور بعيدة عن أن تنسجم دوما مع إطار تحليلنا وحتى مع هدفه... وفيما يتعلق «بالحالة الطبيعية»، وبحلم النقاء المرتبط بها دوما، إنما ينبغى العودة إلى روسو فى الحقيقة - روسو الذى تتمثل مزيته الهائلة فى أنه منح هذا المفهوم كل دلالته المذهبية، وكل محتواه أيضا من الطموح السياسى حيث أدمجه فى - وحتى جعله متطابقا مع - ما ينبغى النظر إليه حقا على أنه فلسفة حقيقية للتاريخ، على أنه على الأقل رؤية شاملة ومتسقة منطقيا للصيرورة التاريخية.

هذه الثيمة الجوهرية، التى تُستعاد دوما تحت أشد الأشكال تنوعا، تظل بالنسبة لروسو نفس الشىء: ثيمة سياق التاريخ البشرى مفهوما بوصفه مسار انحطاط لا يُغتفر. «كل شىء يتدهور على يدىْ الإنسان». وإنما فى حركة واحدة ينحط الإنسان، ويتفسخ، ويتلف، وكذلك يرتفع إلى كائن تاريخى. وبالتالى فإن ما تمجده أصوات كثيرة بلفظة التقدم لا ينبغى فهمه إلا على أنه دليل إضافى على الفساد. ويكتب روسو: «الحديد والقمح هما اللذان قاما بتمدين البشر وبالقضاء على الجنس البشرى». ومبتعداً بنفسه أكثر فأكثر عن الحالة الطبيعية، لم يُحدث الإنسان اختلالا فى التوازن الجوهرى مع العالم الذى يحيط به، وفى الاتصال الصافى مع تناسق المشاهد الطبيعية، وفى الإيقاعات الكبرى للأرض، وفى تعاقب الفصول، فحسب. بل فقد كذلك القدرة الحرة على التواصل مع الآخرين، إمكانية أن يفهمهم وأن يفهموه. ويغدو الإنسان محكوما عليه بأن يعيش فى عالم معتم، مبتور، مفكك، حيث لا يكف الحرص الملحّ على «الظهور» عن اكتساح التأكيد البسيط «للوجود». «وأخذ كل شخص ينظر إلى الآخرين ويرغب فى أن ينظر إليه الآخرون»، كما يشرح روسو حيث يروى بدايات التاريخ البشرى. «وأضحى الوجود والظهور شيئين مختلفين تماما ومن هذا الاختلاف ينبع البذخ الهائل، والمكر المضلل، وكافة الرذائل التى تلازمهما...» وعندما يجرى ردّ بناء نظام اجتماعى جديد إلى سياق هذا المنظور، لا يكون له معنى آخر سوى معنى محاولة أخيرة لكى يُستعاد فيما وراء التاريخ ما يناظر ما كان دون التاريخ، لكى تُستردّ فى إطار مؤسسى مجدِّد «طمأنينة الأيام الغابرة»، ومعها الشفافية المفقودة للاتصالات بين الكائنات.

إنها، فى الحقيقة، حالة استثنائية تماما، حيث يمكن للمشروع السياسى أن يبدو وكأنه نابع مباشرة من الإلهام الأسطورى، وحيث يمكن حتى تعريفه تعريفا قاطعا على أنه نقل مباشر للضرورة الأسطورية. على أن بعض من ينتمون إلى السلالة الروسوية المباشرة سيظلون أوفياء لهذه الضرورة. والحقيقة أن صورة المدينة القديمة، صورة إسبرطة، صورة الجمهورية الرومانية فى بدايات تاريخها، ماثلة دوما فى خلفية العقد الاجتماعى. وينبغى قراءة سان جوست - ولاسيما: شذرات عن المؤسسات الجمهورية - لتقدير الاستمرار العنيد لنفس الحلم، حلم الاستعادة عَبْر إقامة نظام سياسى واجتماعى جديد لنقاء أصلى مستلهم

من النماذج الكبرى للعصور القديمة الكلاسيكية. وليس عبثا أنه، منذ مقدمة الكتاب، يجرى استدعاء «الإله حامى البراءة». وفى الحال يتحدد الهدف الأخلاقى بصفة جوهرية والذى يُعزى إليه كل مشروع لإعادة البناء المؤسسية. كتب سان چوست فى: روح الثورة: «إن دستورا حرا هو أمر جيد بقدر ما يوفّق بين الأخلاق وأصلها، بقدر ما يكون الأهل أحباء، والنوايا خالصة، والصلات مخلصة». وتستأنف الشذرات: «لو كانت هناك أخلاق لكان كل شىء على ما يرام" ولابد من مؤسسات لتهذيبها... وقد يكون الإرهاب أراحنا من النظام الملكى والأرستقراطية، لكنْ مَنْ سيخلّصنا من الفساد؟»... وسرعان ما يجرى تقديم الإجابة عن طريق تحديد برنامج دقيق للإصلاح الأخلاقى - وينبغى فهم هذه العبارة هنا بمعناها الأكثر صرامة، إذ إن الأمر يتعلق قبل كل شىء فى الواقع باستعادة وتجديد الفضائل المنسوبة إلى اللاسيديمونيين العظماء وإلى الرومان الذين هم ليسوا أقل جدارة بالإعجاب. من هنا الإلحاح على تعليم ذى غاية عسكرية، هو فى آن واحد تقشفىّ، ونباتى، وريفى: «تعليم الأولاد من العاشرة إلى السادسة عشرة هو تعليم عسكرى وزراعى» - حيث لا ينبغى أن يعيش مواطنو المستقبل إلا «على الجذور، والفواكه، والألبان، والخبز، والماء». ومن هنا تلك الصرامة المميزة لأخلاق جنسية مطبوعة بالطابع المؤسسى حيث تسود قيم الاحتشام، والتحفظ، والعفة: «فى أيام الأعياد ينبغى ألاّ تظهر على الملا عذراء تعدّتْ العاشرة من عمرها بدون أمها، أو أبيها، أو وصيّها». ومن هنا أيضا احترام السنّ، والدور الرفيع الشأن المكرّس للشيوخ: «احترام الشيخوخة عبادة فى وطننا». ومن هنا أخيرا المثل الأعلى المحدَّد بكل

العصر الذهبى



وضوح لمجتمع دينى، يشارك بأسره فى عبادة الكائن الأسمى والاعتراف بخلود الروح: «سيتصاعد دخان البخور ليلا ونهارا فى المعابد العامة وسيقوم عليه بالتناوب، خلال الأربع والعشرين ساعة، الشيوخ الذين يناهزون الستين من أعمارهم...»

على أن هناك مفارقة مثيرة تكمن فى حقيقة أن هذه الفضائل ذاتها، والتى تتمثل فى الشجاعة، والإخلاص، والزهد، والولاء، والتقوى، والمستلهمة من النموذج القديم والتى تبشر بها أخلاق بعقوبية بذاتها، هى أيضا الفضائل التى سيمجدها بدورها بعد ذلك بسنوات، لكن فى سياق عاطفى وأيديولوچى آخر تماما، المدافعون عن فرنسا ملكية قديمة، وبطريركية، ومسيحية. ومن البديهى أن عناصر الديكور التى عرفها التاريخ قد تطورت بصورة ملحوظة جدا. فبعد ثنيات الأردية الرومانية الفضفاضة، وبعد الترتيبات الصارمة للمعابد، والأعمدة، وباحات الأعمدة، أتت مفاتن الجمال المزخرفة لعنصر سحرى قروسطى بكامله، تخريمات الحصون، والأبراج، وقباب الأجراس. وحلّ حسام الفارس محل السيف؛ وغطّتْ القلنسوات والصديريات عُرْى الفتى الأمرد، وطارد سحرُ الغابات الجرمانية والبرارى الأسكتلندية بلوتارك وأبطاله. ومع ظهور الرومانسية الأولى جاء من جهة أخرى طابع بذاته للعاطفة والحنان، الميل إلى المناجيات والدموع، ليحيط استدعاء ماضٍ انطوى بمزيد من الرعاية الوهمية. ويبقى الحماس نفسه للتغنى بهذه «الفضائل القديمة السامية التى شرّفتْ القرون التى نصفها بأنها بربرية». ويصرخ الدوق دى ريشيلييه فى منفى المهجر: «أيتها الأزمنة الفروسية السعيدة، يا عهوداً لا تُنْسَى إلى الأبد. كونى حاضرة دوما فى ذاكرتنا وعندئذ ستتوارى العظمة الزائفة للقرن الثامن عشر أمام مجدك الحقيقى؛ وإنما فى هذا القرن المتغطرس، فى هذا القرن الحافل بالتنوير والجرائم والذى يتضاءل أمام فضائلك المتواضعة والبساطة الأثيرة لأخلاقك التى كانت لديه الوقاحة التى لا سند لها لتسميتها بالبربرية....»

ويواصل ريشيلييه: «أيتها القرون الفروسية، فى عهد براءتك السعيدة، كان الدين، والشرف، والفضيلة، المشاعل الإلهية التى أنارتْك وقامت بهدايتك». ومن الجلى أن هذه الرغبة فى أن يرجع التاريخ القهقرى، فى العودة إلى الينابيع القروسطية لثقافتنا وحضارتنا لا يمكنها، بدورها، إلا أن تكون مصحوبة بمشروع محكم نسبيا للتجديد السياسى والاجتماعى: الملكية والكنيسة تتحدان من جديد، الملك فى مجالسه، الشعب فى شئونه، الحريات الغابرة تعود إلى تقاليدها القديمة، الولاءات التقليدية تعود إلى سابق عهدها فى قلب المشاعات العتيقة التى يُعاد تشكيلها من جديد. وفيما وراء رؤية هذا التوازن السعيد المستعاد أخيرا بين الحقائق

والحاجات الشعبية وبين شكل غير إدارى للسلطة، جديد ومباشر، يستمد شرعيته من مجرد الاعتبار المتمثل فى قدَم خدماته وديمومة واجباته، فإن ضرورة ردّ الاعتبار الأخلاقى، والعودة إلى «البراءة» المفقودة، تظل مع ذلك جوهرية. وأمام «الأخلاق الفاسدة لهذا الزمان»، فإنما، فى تعارض مع غطرسة الدعاية الاجتماعية الأثيرة لدى القرن الذى انتهى لتوّه، ومع رصانة القول والفكر، يجرى استدعاء ذلك، عندما يقتضيه التهذيب والسلوك. وإنما أيضا - وبصفة أعم - فى تناقض مع التعقيدات الزائفة للمجتمع الحالى، تكون «البساطة» المنسجمة للقلوب والتى يُرجى التعجيل بعودتها الضرورية والنهائية.

والحقيقة أن الذكرى المجيدة لروما الجمهورية والاستدعاء الماضوى للعوالم المسيحية القروسطية العتيقة، كما يعبران عن نفسيهما فى أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التالى، يبدوان بالتالى وكأنهما يندمجان على صعيد ضرورة تهذيبية مشتركة. وعلى كل حال فإنهما يتوافقان مع بعد ثالث لعالم الخيال السياسى: الحلم الريفى، أركاديا، الأرض، المنبع المستعاد لكل حقيقة ولكل إحياء. وفى الأدب القصصى الفرنسى، يرتبط تصوير الحياة الفلاحية، بمجملها، بنوعين أدبيين متناقضين للغاية: من جهة، القصيدةُ القصصية الرعوية التى تمثلها خير تمثيل روايات چورج صاند، ومن جهة أخرى، الطبيعية القاتمة التى تأتى رواية: الفلاحون لبلزاك ورواية: الأرض لزولا لتأكيد تقاليدها. على أن الحلم الريفى لا يتوافق، من حيث صياغته الأيديولوچية، توافقا تاما مع الصور المألوفة للقصيدة الريفية الحقلية، وزخارف أساليبها، وحنانها المتكلف. إن الأسطورة تمضى أبعد وأعمق. والرؤية التى تنبنى حولها الأسطورة هى تلك الخاصة بماض مثالى قام فيه الاتصال المباشر بالأرض بحماية الإنسان من الانحطاط بفعل الزمن، وربطه بالإيقاعات الكبرى للطبيعة، وكفل له شروط حياة «حقيقية»، متحررة من كل ذريعة ومن كل خدعة. فالفلاح هو ذلك الذى يعرف القياس الدقيق للزمن، حيث تستوجب كل حركة من حركات الزمن امتلاءه بالدلالة، وهو الذى يعلم بالفطرة ما يتعلق بالحقائق الجوهرية. «الأرض، ذاتها، لا تكذب»، هذا ما سيؤكده بعد ذلك بكثير الماريشال بيتان، داعيا الفرنسيين إلى العودة إليها للبحث فيها عن وعود «بعثهم».

وعلى كل حال فإن الثيمة الأثيرة بوجه خاص فى أدب النصف الثانى من القرن الثامن عشر هى ثيمة «انحراف» الفلاح الشاب - أو الفلاح الشابة - عند مغادرة القرية مسقط الرأس للذهاب إلى المدينة الكبيرة والضياع وسط جموعها. «وا أسفاه! تلك هى السعادة! لم أرها إلا هناك! وأنا تعيس لأننى بحثت عنها فى مكان آخر»، هكذا يتحسر ريتيف دى لا بريتونّ الذى، بعد أن غادر مزرعة أبيه وهو فى السابعة عشرة من عمره، كان له على الأقل فضل أنه تمسك بتجربة شخصية. وبالنسبة له، تظل القرية، بعد أن أضفى عليها مثالية وقداسة، رمز «نقاء الروح والقلب» ذاته، رمز الولاء لماض سحيق جدا، عادل وشريف. ويقول ريتيف على لسان جده: «لا ينبغى أبدا أن نغادر مسقط رأسنا هذا، لا ينبغى أبدا أن نستقر فى المدن الكبرى، ولنستمتعْ إلى الأبد ولنجددْ دوما الحب والاحترام اللذين كنا نكنّهما لأجدادنا. [...] فلْنَبْقَ هنا. أكررها عليك، فكل شىء هنا ملىء بنا، وكل شىء هنا سيذكرك بشرفنا...» إن تعارض الريف - المدينة يرتدى هنا دلالة نموذجية. من جانب، «نقاء» الجو والمياه، رحابة الآفاق، انطلاق الرؤية؛ ومن الجانب الآخر، الأجواء الخانقة التى تجلب المرض، التكدس البشرى، الحصار وسط الجموع. أيضا من ناحية، بطء واطراد مفاخر الأجداد، وشرف المواقف، وسلام الحقائق اليقينية السحيقة القدم؛ ومن الناحية الأخرى، اضطراب الحياة العقيم، سوء الهندام، قلق المطامح التى لا ترتوى أبدا. ويؤكد روسو: «لم يُخلق الناس ليتكدسوا فى محاشر بشرية. وكلما تكدسوا أكثر، فسدوا أكثر. إن المدن هى درك هاوية الجنس البشرى». وفى نظر مؤلِّف: إميل، تظلّ المدينة الكبيرة، تلك التى كان يراها تنمو وتتوسع: «بؤرة كافة الرذائل»؛ فالمدينة، بعيدا جدا عن المساهمة فى تكوين مواطنين أحرار، لا يمكنها إلا أن تساعد على ازدياد «الأوباش»، على ازدهار «رعاع مخبولين وأغبياء». وحتى بعد ذلك بسنوات يكرر ذلك مؤلِّف، مُشْرَب بالتأثيرات الروسوية، لكتاب بعنوان بالغ الدلالة: السعادة فى الأرياف، مشيرا إلى أنه فى العودة إلى الأرض يتمثل الشرط الأول لكل مشروع «لتجديد الأخلاق».

تكفى أبسط ملاحظة لنتصور ما يعانيه سكان المدن الأغنياء المحكوم عليهم ببؤس الفراغ، من قلق، والم مكتوم غالبا، لكنه حقيقى دائما، ومن اكتئاب. إنهم أشبه بأطفال يبكون لأنهم لا يعرفون كيف يُسلُّون أنفسهم، لكنْ لو أن معلّما حكيما اتجه، بدلا من الاحتفاظ بهم محبوسين داخل أسوار كئيبة، إلى أن يجعلهم يستنشقون هواء الأرياف النقى، ووجّه أنظارهم إلى المشهد الضاحك للطبيعة وأعمال المزارعين، فإنهم سرعان ما سيسعون إلى تقليدهم: يقيمون حدائق، ويبنون أكواخا، ويصيرون

سعداء. [...] ويقلّ الناس في الأرياف حيث هم ضروريون، وهم كثيرون للغاية في المدن حيث ازدحامهم ضار. وإنما بتوزيعهم بطريقة أوفق سيكون تصحيح رذائل بعضهم، وجَعْل قَدَر آخرين ألطف، وجَعْلهم جميعا ينعمون بمصير أفضل.

وهذه اللعنة المصبوبة على المدينة - الكبيرة، المدينة الحديثة، المجتذبة للطاقات، والساحقة للأرواح، والمتلفة للأبدان -، إنما ينبغي تسجيلها بعناية خاصة. وبين الأصوات الكثيرة المكرسة للاستدعاء الماضوي للعصور الغابرة، لا شك في أنه سيكون قليل الإقناع تماما أن نتجاهل اختلافات زمن الإحالة التاريخية وكذلك إهمال تعارضات التلاوين الأيديولوجية. وفيما وراء هذه الاختلافات وفيما وراء هذه التعارضات، لا يمكننا مع ذلك أن نغفل تأكيد هذا العامل الحاسم للاستمرارية والذي يتمثل في شجب نمط بذاته للمجتمع: نمط المجتمع الذي يفترض أن تتوافق معه على وجه التحديد صورة المدينة الكبيرة الحديثة التي يجرى تصويرها على أنها مستودع لثروات متجددة دوما، وملتقى مستمر لمختلف أشكال التبادل والاتجار. وباعتباره تنظيما جماعيا مفهوما على أنه قائم بالكامل على البحث عن الربح، وعلى أنه محكوم بكامله بقوانين السوق وحدها، فسرعان ما سيوصف هذا المجتمع بنعت «السلعي». وإنما بقدر ما هو مجتمع «سلعي» فإنه سيظل مرفوضا دائما.

«الرخاءُ عارٌ»، بهذا يصرخ، بين آخرين كثيرين، سان جوست الذي لا يكف عن ترديد ازدرائه للتجارة الكبيرة، والنشاطات المركنتيلية، ونتائجها الطبيعية المحتومة التي هي، حسب رأيه، الترف، الميول الكمالية، التباهي بالثراء.

العصر الذهبي



وهو يعلن: «الذهب والفضة محظوران إلا في سكّ النقود». ونجد الملاحظة نفسها لدى مؤلف: السعادة في الأرياف، الذي يبدو له الترف «السبب الضروري» للشقاء في أيّ إمبراطورية: «مع حرمان الشعب»، يعذّب الترف حتى أولئك الذين يمتلكون وسائل الاستجابة لأهوائه «مدمرًا التناسب بين رغباتهم وإمكانية إشباعها». على أنه يكفي في الواقع أن نستمع إلى روسو، ملهمهم المشترك، الذي يشكّل لديه شجب الترف، المرتبط مرة أخرى بشجب التجارة الكبيرة، إحدى الشيمات الجوهرية للتأمل الأخلاقي - السياسي. وهو يؤكد في: مخطوطة نيفشاتيل ما يلي:

نظر كافة القدماء إلى الترف باعتباره علامة على فساد الأخلاق وعلى ضعف الحكم [...]. وكان من الطبيعي أن تتأثر التجارة بالازدراء الذي أضمره الناس للترف. كان الرومان يزدرونها، وكان الإغريق يتركون أجانب يقومون بها بينهم. [...] وباختصار ففي البلاد التي كانت فيها النقود محتقرة، لم يكن بالإمكان إلا أن تنطوي كافة وسائل كسبها على شيء ما حقير.

إنها مصادرة على المطلوب تقود، بشكل منطقي تماما، إلى الصورة المثالية لاقتصاد صارم الانغلاق على ذاته ويمكن فيه تأمين الحاجات الأساسية «بلا بيع ولا اتّجار». كما أنها تقود إلى حذر لا تهاون فيه حتى إزاء رموز العملة وإزاء استعمالها. وبين شعب كورسيكي يحلم جان جاك روسو بأن يمنحه مؤسسات حكيمة، من المأمول فيه أن يكون بإمكان التبادلات «أن تحدث عَيْناً وبدون قيم وسيطة»: وهكذا يمكن للناس «أن يعيشوا رغد العيش بدون أن يستعملوا فلسا واحدا»... وهم سعداء إذن، بقدر ما هم أفاضل، هؤلاء الفلاحون من با - ڤاليه، الذين يُضرب بهم المثل في: هيلويز الجديدة، والذين يقطنون منطقة توجد بها مناجم ذهب «غير مسموح باستغلالها»، والذين يظل استخدام النقود مجهولا لديهم من الناحية العملية! «والمواد الغذائية وفيرة هناك دون أيّ سوق تصريف في الخارج، ودون استهلاك ترفيّ في الداخل، ودون أن يغدو المزارع الجبليّ، الذي تتمثل متعته في عمله، أقلّ كدحا».

وسنلاحظ من جهة أخرى أن روسو وأقرانه، في هذه الإدانة بلا لبس لمجتمع ميركنتيلي ولقيم الربح، يُشبههم على نحو غريب، وفي زمنهم ذاته، أعداد لا تُحصى ولا تُعدّ من المفسرين، وعلماء اللاهوت، وبوجه خاص كهنة الأبرشيات الشعبية، في فرنسا قديمة للغاية، تقليدية ومسيحية. ومن الجلي تماما أن الفرضية الأولى للانطلاق تتعلق هنا بنسق مختلف تماما للعظمة. غير أننا، أمام «بساطة القرون الأولى»، نجد العالم الحديث - ذلك الذي تجرفه بالفعل القوى

الكبرى التى لا تقاوم للرأسمالية الصناعية والمالية، ذلك الذى يتأهب للسيطرة عليه سادة العصر الجديد الذين هم التاجر، والمصرفى، ورجل الصناعة - متّهما مرة أخرى «بترك البراءة»، و«بالتخلى عن النزاهة»، و«بالتجرد حتى من الإنسانية». وكان كاهن أمين من مدينة إقليمية صغيرة لايزال يغتبط فى سبعينيات القرن الثامن عشر قائلا: «كم أحب أن أرى بينكم، يا رعايا ابرشيتى الأعزاء، هذه البيوت المسيحية حقا والتى يحافظ فيها الأبناء من جيل إلى جيل على البساطة، والتواضع، والقناعة، فى كل ما ورثوه عن آبائهم، فلا يكون لهم مطمح آخر سوى تسميد الحقول، ومضاعفة قطعانهم، وتكوين أسرهم...». غير أن هذه الصورة لماض مصون لحسن الحظ ليست ماثلة هنا إلا لمقابلتها بالمشهد المحزن الذى يقدمه التطور السريع للأخلاق: نسيان «الشرف الرفيع للفقير» و«عظمة الفقر» القديمة، الحماس المحتدم للتملك، السعى الحثيث إلى «المراكمة والمحافظة»، هاجس النجاح المادى والصعود الاجتماعى، الاحترام الذى يحظى به الثراء دون سواه، الإقرار الشرعى «بالربا» (وبعبارة أخرى الإقراض بفائدة، اى مبدأ الرأسمالية المصرفية ذاته)، التجارة الكبيرة المحتفى بها باعتبارها «المصدر الوحيد للمنفعة العامة»... ويقول الأب كروازيه، وهو مؤلِّف كتاب بعنوان: مقارنة بين أخلاق هذا العصر وآداب يسوع المسيح: «إن الأيدى التى تكدس من كل ناحية، التى تراكم بكثير من الاندفاع، ليست غاية فى النظافة. والثروات شبه الخاطفة لا تخلو من عنصر خارق. فهل الله هو الذى يصنع هذه المعجزة؟». وفى نهاية المطاف فإن نسقا جديدا تماما - يقوم من الناحية الجوهرية على ما يبدو أنه تفوق أو سيطرة النقود - هو الذى يجرى إعلانه كما تجرى إدانته بعنف فى آن معا. كما أن كافة ثيمات هذا التيار الدائم من الرفض والاحتجاج المناهض للبرجوازية - وهى تيار لن يكف عن تأكيد حضوره عَبْر قرنين من التاريخ الأيديولوجى الفرنسى - هى التى يجرى التعبير عنها بالفعل بمنتهى الوضوح.

هذه النزعة المناهضة للبرجوازية من حيث المبدأ، والمزاج، وكذلك الهوى فى كثير من الأحيان، سيجد مؤرخ الأفكار السياسية التعبير عنها فى اشتراكية فرنسية بذاتها (على الأقل تلك التى لا ترتبط لا بتأثير ماركس ولا بالإلهام السان سيمونى) وكذلك فى المدارس الفكرية التقليدية، وحتى القومية أحيانا. وعلى سبيل المثال فإن برودون هو الذى يسجل أن «فرنسا فقدت أخلاقها» ويحلم بإحياء تلك الأخلاق. أو فورييه الذى يصوغ صورة الفالانستير وفقا للاشمئزاز الذى يُوحى به إليه «جنون الإنتاج»، وسيادة التجارة الكبيرة، وسيطرة «إقطاع ميركنتيلى». هذه الأشياء التى يبدو له انها تشخّص مجتمع زمانه. غير أن درومون أيضا هو الذى سبق أن تحدثنا عن المكانة الجوهرية التى تشغلها اللعنة التى يصبُها على «الفتح» البرجوازى فى تكوين وصياغة وسواسه المعادى للسامية. كما أن بيجى، عند مفترق طرق الاشتراكية والقومية، هو الذى يربط فى مؤلَّفه: النقود المنشور فى ١٩١٣، الورع فى ذكرياته كطفل صغير فقير برفض العالم الحديث وبإدانة نظام اقتصادى واجتماعى «لم يسبق قط أن كان فيه المال السيد والرب الوحيد إلى هذا الحد» و«لم يسبق قط أن كان فيه الغنى محمِيًا إلى هذا الحد إزاء الفقير والفقير مكشوفا إلى هذا الحد إزاء الغنى». لقد ماتت فرنسا عجوزا للغاية، واختفى «شعب» ملوَّثا و«مصابا بعدوى» القدرة الكلية للمال وظهور «برجوازية منحطة». يكتب بيجى:

عرفنا فرنسا العتيقة، ولمسناها، وعرفناها سليمة لم تُمسّ. كُنّا أبناء لها. وعرفنا شعبا، ولمسناه، وكنا من الشعب عندما كان هناك شعب. [...] كان هناك عالم تنطبق عليه هذه التسمية الجميلة، كلمة الشعب الجميلة هذه، عند استعمالها له، انطباقها القديم الكامل. وعندما نتحدث اليوم عن الشعب، فنحن لا نعدو كوننا نقول كلاما، وحتى كلاما من أحط الكلام، كلاما انتخابيا، سياسيا، برلمانيا. لم يعد هناك شعب. وأصبح الكل برجوازيين. [...] والقلة التى بقيت من الأرستقراطية القديمة، وبالأحرى من الأرستقراطيات القديمة، صارت برجوازية منحطة. صارت الأرستقراطية القديمة كغيرها من ارستقراطيات برجوازية مالية. اما العمال فلم تعد لديهم سوى فكرة واحدة، هى التحول إلى برجوازيين. وهو بذاته ما يسمونه بالتحول إلى اشتراكيين...

ويواصل بيجى: «رأيتُ طوال صباى حشو الكراسى بالقش بالروح نفسها، والقلب نفسه، واليد نفسها، التى بنى بها هذا الشعب نفسه كاتدرائياته». ثم اختفت السعادة فى الوقت نفسه الذى اختفت فيه الفضائل العتيقة للغاية والتى كانت تكفلها، فضائل الشرف، البساطة، الصرامة، المثابرة على العمل، احترام النفس والآخرين، والصورة هى ذات الصورة دائما فى الحقيقة. كما هى ذات

الصورة كذلك دائما تلك الخاصة بحداثة مفسدة تعجّل بخراب الأخلاق القديمة. ويكرر بيجى: «لا حاجة إلى أن نكرر هذا كثيرا. الشر كله ينبع من البرجوازية. الضلال كله. الجريمة كلها. إن البرجوازية الراسمالية هى التى أصابت الشعب بالعدوى. وقد أصابته على وجه التحديد بعدوى الروح البرجوازية والراسمالية...».

الملاذات المنسية

النقاء المفقود إذن، لكنْ أيضا التضامنات المحطمة. والحقيقة أن ضاحية أورليان القديمة هذه التى وُلد فيها بيجى وانقضتْ فيها طفولته لم تكن فى نظره مجرد الصورة والرمز لنوع من البراءة الأولى، دامت زمنا طويلا على تعاقب القرون؛ إنها أيضا صورة سخاء اجتماعى ماثل دوما، وذكرى، حاضرة دوما، لمكان مفضل، ولألفة حارة، ولتعاضد جماعى. وهذا التاكيد ذو طابع عام. ذلك أن إدانة المجتمع الحديث ـ المجتمع الذى جرى إخضاعه لقواعد الربح دون سواها ـ لا يمكن أبدا إلا ان تمتزج بالإدانة للأنانية المظفرة، ولعزلة الفرد المكرسة بصفة نهائية، ولهذه الجماهير المجردة من كل تلاحم، فالناس الذين تجرفهم قواعد الربح هذه ـ وفقا لعبارة مؤلف ورع من القرن الثامن عشر، وفى لا مبالاة كلية متبادلة ـ «يتجمعون، ويتفرقون، ويتدافعون، ويتنابذون، ويحلّ بعضهم محلّ بعضهم الآخر». كذلك فليست هناك، فيما يبدو، اية نداءات، اية تعبيرات أيديولوجية عن عودة الأرض او المحافظة عليها، ليست أيضا تمجيدا للقيم الجماعية، واعترافا يقظا بشكل رفيع الشأن من الألفة. والحقيقة أن سمة محددة للانسجام الاجتماعى هى التى يُفترض أنها تسود تحت أسقف القش وعند أقدام أبراج الأجراس. وهكذا، ففى رواية لسباستيان

العصر الذهبى



ميرسييه نُشرت عشية الثورة الفرنسية، هى رواية: ميلين، نجد البطلة المنسحبة إلى الريف بعد فترة طويلة من الشرود الاجتماعى تكتشف، بعد آخرين كثيرين، أن لها «قلبا جديدا تماما»: «كانت تعيش فى سبيل نفسها أكثر بالحياة فى سبيل الآخرين، وبينما عاشت فى العالم الذى كانت فيه لنفسها تماما، كان المكان الذى شغلتْه ضيقا جدا، ذلك أنه لم يكن بوسعها أن ترى فيه سوى شخصها...» إن «أيام زمان» هى دائما حلم، أمل، حنين إلى التواصل.

كان لابد من أن نتتبع عبر ميثولوجيا العصر الذهبى تلك التعبيرات التى لا حصر لها عن هذا الحلم الجماعى الذى يشكل دون شك ترجمتها الأكثر شيوعا على صعيد الأيديولوجية السياسية. لكننا هنا أيضا نجد أنفسنا مضطرين تماما إلى العودة إلى حالة روسو النموذجية. ففى: هيلويز الجديدة، حينما يصل الفارس سان ـ بريه للمرة الأولى إلى باريس، لا يكون ما يذهله هو مشهد الفساد بقدر ما هو مشهد دوامة من الجموع يضيع فيها كل شخص دون أن يلتقى بالآخر أبدا. إنه عالم مظاهر وادعاءات زائفة، موكب مشوّش من «الأقنعة» تختفى تحتها حقيقة الكائنات البشرية. إنه مجتمع متنافر، يسيطر عليه صدام المصالح المتنافسة، يضاعف الحواجز بين أولئك الذين يتألف منهم، ويحكم عليهم بالعزلة، بالانطواء الأليم على ذواتهم. «قلبى يود أن يتكلم، إنه يعرف أنه لم يُصْغَ. إنه يود أن يجيب، ولا احد يقول شيئا يمكن أن يصل إليه...» إن حقيقة المشاعر، واتحاد القلوب، والمناجاة الحرة للأرواح، يجرى تحديدها على أنها السمات المميزة ذاتها «للحالة الطبيعية»، وإنما مع استعادة هذه القيم الجوهرية ينسجم الحلم، المتواصل بلا انقطاع، بعودة إلى «الأيام الأولى» عبر الأشكال المتجددة لمواطنة مستعادة. وفيما وراء قراءته التى ينبغى الاعتراف بأنها صعبة، ومنطقه المعقّد، وكذلك فيما وراء اختلافات التفسير التى أثارها منذ البداية، فإن الشغل الشاغل لكتاب: العقد الاجتماعى ـ شأنه فى ذلك شأن السياسة الروسوية بأسرها فضلا عن ذلك ـ بهذا الخصوص، واضح لا لبس فيه: إقامة مجتمع متحد، متضامن، متلاحم، لا يعود يترك مكانا لعزلة الكائنات البشرية وللنمو الحر للأنانيات الفردية. صحيح أن التفوق الممنوح «للسلطة المطلقة» يمكن أن يغذّى بصورة شرعية تماما تهمة الحكم الشمولى. وهناك العداء المعلن إزاء تفتُّت الهيكل السياسى، والأحزاب، والطوائف «الجزئية»، والإلحاح الحاسم على مفهوم «الأنا المشترك»، وتعريف كل عضو من أعضاء الكل الاجتماعى على أنه «جزء لا يتجزأ من الكل»، والكثير جدا من الثيمات التى تشكل بوجه خاص تهديدا إزاء الممارسة المنسجمة للحقوق الأساسية لحرية الإرادة. ويذهب روسو إلى حدّ أن يكتب: «المؤسسات الخيرة

هى تلك القادرة على نقل الذات إلى داخل الكيان المشترك». غير أن الأسطورة الأزلية عن المدينة القديمة، والاستدعاء الماثل دوما لعظمة إسبرطة ولعظمة روما الجمهورية، يواصلان تقديم نسقهما الذى لا ينفد من الإحالات. ولم تفقد أمثلتهما شيئا لا من قيمتها التفسيرية ولا من قوة مقتضياتها. وباستدعاء مثال المؤسسات التى كانت خاصة بتلك المدن فإنما - على صورتها - فى نسيان وتجاوز «الهموم الخاصة»، فى التمجيد الجمعى الموضوع فى خدمة الصالح العام، فى الاتحاد المستعاد فى نهاية المطاف للأرواح والقلوب، ربما كان بوسع البشر فى الوقت الحالى أن يستعيدوا فى أن معا كلا من طريق السعادة وطريق الفضيلة.

ومدفوعا إلى الحدود القصوى لمنطقه فإن هذا الهاجس ذاته والخاص بتواصل كلى فى سياق شفافية كلية هو الذى يقود روسو حقا، من جهة أخرى، صوب هذا الحلم الآخر، المحيّر فى ظاهر الأمر، وهو حلم انعدام اللغة. والحقيقة أنه يتمثل، فى نظره، عامل حاسم، فى عدم الفهم، أو سوء التفاهم بين الكائنات البشرية، أو اللبس، أو الزيف، فى الكلمات، سواء أكانت هذه الأخيرة تتعلق باللغة المكتوبة أم باللغة المنطوقة. وإذا كان لا يمكن تصور الحالة الطبيعية إلا على أنها حالة الاتصال المباشر لدوافع النفس وميول القلب فمن المنطقى أن نفكر فى أنها كانت تجهل بالضرورة هذه العلامات المصطنعة والمضللة التى هى علامات الخطاب البشرى الراهن. وعندما أنعم روسو التفكير فى أنماط إصلاح ممكن للكتابة الموسيقية فكّر فى إنشاء نظام جديد للتدوين، يكون فى أن معا مختزلا ومخفّفا ومبسّطا. ولهذا فإنه، مقتنعا بأنه بالنسبة لنفس مستقيمة وحساسة ينبغى أن تكون كافة العواطف ملحوظة فى الحال، حَلُمَ بنظام اجتماعى يكون متاحا فيه من جديد «النفاذ من قلب إلى قلب بدون الكهنوت البارد للكلام». حيث سيتم القضاء نهائيا على الغشّ بحكم ذات واقع أنه سيكون بوسع الاتصالات العاطفية أن تتوطد من الآن فصاعدا بعيدا عن الوساطة المشبوهة للتبادلات الكلامية. إن الانسجام مفقود، لكنْ ليس من المحظور أن نأمل فى استعادته. وسيكفى لتحقيق ذلك، التخلى عن الاصطلاحات الحالية للغة فى سبيل العودة إلى نظام للاتصال بالإشارات، وهو الذى ينسجم دون غيره مع القوانين الحقيقية للطبيعة. و«سيُغنِّى الناس بدلا من أن يتكلموا؛ وستصبح أغلب الكلمات الأساسية أصواتاً تقلِّد إما نبرة الانفعالات أو تأثير الأشياء المحسوسة؛ وستكون محاكاة الكلمات لأصوات الأشياء سائدة هناك على الدوام».

«ذلك هو الزمن الذى كانت الحيوانات تتكلم فيه». وتدلّ هذه الصيغة القديمة التى يبدأ بها سرد كثير من الحكايات الشعبية بشكل آخر - وهو شكل معكوس فى حالتنا هذه - على هذه الضرورة نفسها للاتصال المباشر، للتفاهم التام المتبادل، الذى لا شك فى أنه لا ينفصل عن الرؤية الأولى لانسجام شامل لم يتعرض بعد للخطر. وبالمعنى نفسه، وبين كثير من مفسّرى هذا الحنين الرعوى إلى الماضى والذى يطبع بطابعه بكل قوة التاريخ الأخلاقى للقرن الثامن عشر وهو بسبيله إلى الانتهاء، ينبغى أيضا إحياء شهادة ريتيف دى لا بريتونْ إذ يستدعى الشخصية البطولية لأبيه، وكانت صورة نموذجية لفلاح من «سالف الزمان». إن واحدة من السمات المميزة التى تُنسب إلى هذا الأخير تكمن على وجه التحديد فى الفته مع الحيوانات، الفهم الغريزى الذى كان يربطه بها ويربطها به. ويروى ريتيف أنه مع الثور، والكلب، والخيل، نشأ نوع من الوفاق، وبالأحرى ما هو أعمق وأشد ألفة لأنه يقع بالكامل خارج الشفرة المعتادة للغة البشرية. وهى رؤية لتوازن معرّض للخطر من الآن فصاعدا، لعهد منقوض بين الإنسان والنظام الطبيعى، يعبر عنها بكل قوة من ناحية أخرى، وكذلك فى نفس العصر، ذلك الكتيب العجيب ذو العنوان الخالى من كل لبس، الكسيس أو العصر الذهبى، الصادر فى ١٧٨٧، والمنتمى بدوره بصورة مباشرة تماما إلى السلالة الروسوية. ويؤكد لنا ذلك الكتيب أن العصر الذهبى لا ينتمى بحال من الأحوال إلى عالم التلفيق الأسطورى، بل لقد ساد فى الواقع قديما على أرض البشر وكان ذلك عصر الشفافية.

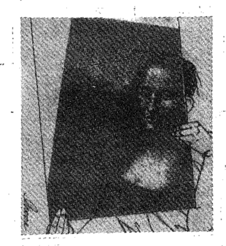
كان الإنسان يرى نفسه فى كل إنسان يلقاه من نوعه، ولأنه كان يعتقد أنه أسعد من كل إنسان آخر، كانت غاية رغباته تتمثل فى جعل كل كائن بشرى آخر سعيدا مثله. وإنما فى ذلك الحين كانت اللغة كاملة تماما، حيث لم تكن لها كلمات ولا إشارات سوى تلك التى كانت العواطف الداخلية القوية تُجبر الأعضاء على إظهارها بالكلام وبالإشارة.

وإذا نحن أمعنا النظر فى الصعوبة البالغة التى نجدها فى كثير من الأحيان فى التعبير عن أحاسيس أخرى مرهفة أو سامية مع أننا نكون على وعى حقيقى بها، يكون من السهل أن نفهم كم كان كل إنسان يوحّد فكره على الوجه الأكمل مع فكر كل إنسان آخر. [...] ويقال إن التنهيدة أو الكلمة أو الإيماءة الواحدة، فى تلك الأزمنة، والتى

لا تمثل الآن سوى إشارة ناقصة أو غامضة أو ملتبسة إلى أحاسيسنا الحميمة، كانت السمة الحية، والنقية، والتامة والمعقولة على أكمل وجه، لحالة نفسية سابحة في بحر من الشهوة الحسية كانت كل موجة فيه، مهما كانت ضعيفة أو ناعمة، تفرض الإحساس باندفاعها الرقيق.

هواجس غامضة، وأشواق حنين رثائية إلى الماضي، لها بديل سهل المنال مباشرة وقابل مع ذلك للاقتراح: العيد، الغناء، الحماس الجماعي المنظم والمطبوع بالطابع المؤسسيّ. وإذا عدنا مرة أخرى إلى الاستشهاد بمؤلف: العقد الاجتماعي، بوصفه مرجعا رفيع الشأن، فلا حاجة إلى أن نؤكد بشدة أهمية هذه الثيمة عبر مجموع الإنتاج الروسوي. ومن الناحية العضوية يبدو العيد غير قابل للفصل عن الرؤية المحورية الخاصة بأمة متجددة تتأكد فيها مبادىء التلاحم واستيعاب الخصوصيات الفردية في الكل الكبير للإرادة العامة: وإنما من خلال تنظيم تقويم دقيق للأعياد «القومية»، ستجد بولندا، على سبيل المثال، وفقا لروسو، إحدى الوسائل الأكثر فعالية للمحافظة على تلاحمها ولحماية هويتها. على أن العيد يظل بوجه خاص اللحظة الاستثنائية للتلاقي، ولاتحاد الأرواح والقلوب، ولإزالة العقبات القائمة بين الكائنات البشرية. وتؤكد الرسالة إلى دالامبير: «انصبوا وسط الساحة معسكرا مكللا بالزهور، واحشدوا الشعب، وسيكون لديكم عيد. واصنعوا ما هو خير من ذلك أيضا: حوّلوا المشاهدين إلى مشهد؛ اجعلوهم، هم أنفسهم، ممثلين؛ اجعلوا كلا منهم ير نفسه ويحب نفسه في الآخرين، لكي يتحد الجميع على خير وجه». والمشهد

العصر الذهبي



الشهير لعيد مواسم جني العنب، في: هيلويز الجديدة، هو الذي يستعيد فيه «الأسياد والمياومون والخدم»، في كلاران، في بيت السيد الإقطاعي، بين أغاني مَنْ يجنون العنب، «مساواة وديعة» توطد «نظام الطبيعة». «هذا التوفيق بين أحوال متباينة، وبساطة هذا الشاغل، وفكرة الراحة والتراضي والسكينة، والإحساس بالسلام والذي يجلبه ذلك إلى النفس، كل هذا ينطوي على شيء مثير للعواطف...».

بعد ذلك بسنين، ودائما في اقتفاء مباشر لأثر روسو، ودائما بالإحالة إلى النموذجيْن الكبيريْن المختفييْن والمتمثليْن في إسبرطة وروما فإن الوظيفة الموحِّدة والمستوعبة للعيد هي التي سيستدعيها أيضا رجال الكونفسيون بدورهم، حريصين على إرساء الأسس لطقس مدني جديد. وفي الجمهورية، وفقا لسان جوست، يكون إيقاع وجود المواطن ذاته مدعوًا إلى أن يمتزج بتعاقب الطقوس الجماعية، بالتلاحق المنتظم لإحياءات الذكرى والاحتفالات. وكما نعرف: ثيمة العيد - العيد الذي بسبيله إلى التلاشي، العيد المنسي، العيد الذي ينبغي استعادته - لم تكفّ قط من جهة أخرى عن أن تؤكد وجودها عبر التعبيرات التي لا تُحصى لأدب الحنين إلى الريف. وباعتبارها الشرط الأساسي لتجديد الأخلاق فإن العودة إلى الأرض هي أيضا العودة إلى القيم الأولية للتضامن الإنساني، إلى أفراحه، وإلى شعائره، وإلى رموزه. وتتمثل صورة قديمة لم تفارق أبدا خيال الناس في صورة أرياف الأزمنة الغابرة، الصاخبة للغاية بأغاني الفلاحين وأناشيد الغسالات. كما يتمثل موضوع قديم للأسى، من جهة أخرى، ويروى بلا ملل في كل جيل، في موضوع اختفاء شعب بأكمله وهو يغنّي: سيقول بيجي - بعد استخدام ميشليه للعبارة نفسها تقريبا بخمسين سنة - «في أيام شبابي، كان كل الناس يغنُّون...» وفي أيام حكم لويس السادس عشر، في عهد سرعان ما سيصوره التقليديون على أنه العصر الذهبي الحقيقي لفرنسا القديمة، البطريركية والريفية، يُلِحّ بالفعل مؤلف: السعادة في الأرياف على ضرورة إحياء الأعياد التقليدية، التي كانت في رأيه مهددة بصورة مأساوية بالانقراض. إنه الأثر الحاسم لقومية وليدة: من جهة أخرى تنضم إلى مرافعة المؤلف المذكور الشواغل «الوطنية»، والرغبة في إنعاش وحفز الشعور «القومي».

ثم ضاعت عادة الاحتفال بهذه الأعياد التي كانت أيام ابتهاج لسكان الأرياف. وكم أود أن يجري إشعال نيران عيد القديس يوحنا، وأن يجري، إنْ سمح بذلك مزيد من اليُسْر، إحياء مآدب القديس مارتان، وأن يقوم عيد القديس الشفيع، بعد أداء فروض الدين، بإحياء الألعاب، والرقص، وكافة المباهج المباحة...

لماذا لا نشيع السرور بين كافة طبقات الأمة، مادام يجلب مشاعر سعيدة؟ وشعب الأرياف، الا ينبغى إذن أن يعرف سوى وطأة العمل والشقاء. [...] وما ايسر بقليل من المباهج القليلة التكلفة، لكنّ المهيأة بذكاء، إشراكه بحيوية فى ازدهار الأمة! ففى كافة القرى، ينبغى ان يتم الاحتفال بكل انتصار، بكل سلام مجيد، بكل ميلاد وريث للعرش، باعياد مرحة ومؤثرة من شانها أن تضيف الحركة، والمشهد، وحالة عامة متلائمة، إلى البساطة الريفية. وعبر كل فورات فرح نقى ستنفتح أرواح كل المزارعين على الوطنية...

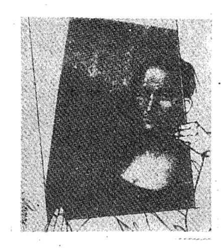
وفيما وراء محتواه الشكلى، كيف لانكون من جهة أخرى بالغى الانتباه إلى استمرارية كل من المفردات والنسق الرمزى والتى يشهد بها بلا انقطاع وبكل وضوح هذا الأدب بمجمله؟ ويتمثل مؤشر بالغ الدلالة تماما فى التواتر المستمر لعبارات بذاتها، والتكرار المتواصل لكلمات بذاتها: كلمات البراءة، الطمأنينة، الوئام، والصداقة الخالية من كل شك، لكنّ أيضا كلمة الثقة وكلمة «الأمان». ويتمثل مؤشر آخر، وليس أقل دلالة، فى استخدام الصور نفسها، واللجوء إلى الرموز نفسها: السياج، أو الحديقة، أو الجزيرة، أو المعبد، أو برج الجرس... وهكذا تتكشف ثيمة التواصل الاجتماعى، اتحاد الأرواح والقلوب، مرتبطاً أوثق ارتباط، بل ممتزجة أعمق امتزاج، بالتعبير عن توق آخر، عن حاجة أخرى لا تقل قوة: الحاجة إلى الأمن. كتب روسو: «عندما كان البشر الأبرياء الفضلاء يحبون أن تكون الآلهة شهودهم، كانوا يسكنون معاً فى الأكواخ نفسها؛ لكنهم، حالما أصبحوا أشرارا، ضجروا من هؤلاء المشاهدين المزعجين... والطبيعة البشرية ليست أفضل فى الحقيقة: غير أن البشر وجدوا أمنهم فى سهولة الثقة المتبادلة فيما بينهم». ومن كلاران، من جهة أخرى، حيث وجد ملاذا، نجد سان - بريه، شخصية من الشخصيات الثلاث الرئيسية فى: هيلويز الجديدة، يشيد بسلام قلبه المستعاد بهذه الكلمات: «يا له من شىء عذب أن يقضى أيامه فى كنف صداقة وادعة، بمأمن من عواصف انفعالات ملحّة. يا له من مشهد سارّ ومؤثر هو مشهد بيت بسيط وجيّد الترتيب يسوده النظام، السلام، البراءة». وهكذا فإن إنسان «الحالة الطبيعية» - شأنه فى ذلك بهذا الخصوص شأن إنسان أىّ عهد تاريخى محوّل أسطوريا فى أوانه -، والذى يعيش بحكم التعريف «تحت نظر» الآخرين وفى مودة حميمة معهم، يُفترض فيه أنه محمىّ فى آن معا ضد تمزقاته الخاصة الداخلية وضد احتمال التعديات الخارجية. والواقع أن المشاعة العضوية، مأخوذة فى مظهرها الأسطورى، أىْ كوخ المتوحش، أو القرية، أو الأبرشية، أو الأملاك البطريركية، تجهل من حيث المبدأ الانقسامات والانشقاقات، وصراعات المصالح، أو الطبقات، أو الأجيال. وهى تحافظ على التوازن بين أنشطة الجماعة البشرية التى تضمها والنظام الجوهرى للعالم. وهى تشكل بالنسبة لأعضائها دفاعا مضمونا إزاء التهديدات الخارجية. لكنها تنقذ أيضا كل عضو من أولئك الذين يؤلفونها من أخطار العزلة؛ وهى تحميهم من اضطرابات المعانى ومن عواصف الأهواء اللااجتماعية. فهى صورة للاستقبال، للملجأ، للملاذ.

والنتيجة التى لا مفر منها فى نهاية المطاف لمنطق النهج الأسطورى ذاته: تقديم مكان اجتماعى مختزل بالضرورة منغلق على ذاته بصورة إجبارية - مجتمع «جزئى»، «ضيق ومقيد بإحكام»، كما يقول روسو الذى يؤكد فضلا عن ذلك أنه كلما توسعت الجماعيات البشرية، تزايدت أخطار الصدام الداخلى، والانقسامات، والصراعات. وسواء أكانت ميثولوجيا العصر الذهبى حنينا إلى الماضى أم حلما بإسبرطة جديدة، طوباويات فالانستيرية أم صياغات أيديولوجية للنزعة التاريخوية المحافظة، فهى تتجه دائما، أو دائما تقريبا، إلى بناء نموذج لمشاعة مغلقة، محصورة بصورة وثيقة داخل حرارة ألفتها الحامية. وإذا شئنا أن نسلّم تماما من ناحية أخرى بأن أحداث كلاران فى: هيلويز الجديدة، ينبغى فهمها من الناحية الجوهرية على أنها نقل روائى، ونسخ على صعيد التخيل القصصى للمثل الأعلى المشاعى للعقد الاجتماعى، فإن سرد روسو بهذا الصدد يظلّ بالغ الدلالة تماما. وإلى جانب كونها «مثوى الحكمة والاتحاد»، وملاذ الثقة والصداقة»، فإن منطقة كلاران - التى يعيش فيها زوجة شابة، وزوجها، وعشيقها القديم، «فى وفاق»، بكل نقاء القلب، «دون أن يكون فى قرارة القلب شىء يريد أحدهم أن يخفيه عن الآخر» - تشكّل نوعا من الجماعة الموحدة العاطفية، بل أيضا الاجتماعية، وحتى الاقتصادية. ويقول روسو بصراحة إن المقصود «بيت لا يخرج المرء منه أبدا». وفى هذا المجتمع «الحميم للغاية»، «الهادىء والمتحد تماما»، لا تُسمع أبدا الدعوة إلى السفر، إلى المغامرة، إلى استكشاف آفاق جديدة. وتُختزل التبادلات، الاتصالات مع الخارج، إلى مستوى الضرورة القصوى. (هل ينبغى أن نذكّر علاوة على ذلك بأن روسو يوصى، فى مؤلَّفه:

مشروع دستور لكورسيكا، بألا يُمنح حق المواطنة لأجنبى سوى مرة واحدة كل خمسين سنة، وأيضا، يدقق قائلا، «إلى شخص واحد إذا مثَّل بالحضور وإذا ارتُئى أنه جدير به»؟) أما الضرورات الاقتصادية فالقاعدة التى جرت صياغتها بوضوح بشأنها هى «أن نتفادى بقدر الإمكان فى مجال الانتفاع بخيراتنا التبادلات الوسيطة بين المنتَج والاستعمال». وبافتراض أن حاجات الجماعة تجرى تغطيتها بجانبها الأكبر بثمار الإنتاج المحلى فإن المنطقة إنما تعيش ـ وتزدهر ـ بالتالى فى ظل نظام شبه مكتف ذاتيا. والواقع أن الحالة الجزيرية تكفل التوازن الاجتماعى فى الوقت نفسه الذى تضمن فيه امتلاء القلب بالعواطف.

انحباس فى المكان، بل أيضا تثبيت فى الزمان. وانحصار المكان الاجتماعى يحمى أولئك الذين يحتمون به من المجهول الذى لا يُدْرَك لضخامة العالم الخارجى، هذا المجال اللا نهائى لكافة المخاوف وكافة الانتهاكات. لكنه يحميهم أيضا ضد هاجس الأيام الهاربة، والأسف على ما لن يظل قائما، وتهديدات غير المتوقع. ويرتاع سكان كلاران من الحركة، من التغير، من كل ما يهدد بالإخلال بالدوام السعيد لحظّهم. وإذا كانت مدام دى فولمار متمسكة بألاّ تشجّع لدى فلاحيها «تغيرات المركز الاجتماعى»، فليس ذلك فقط لكى توفّر عليهم «آلام وهموم» الطموح، أو لكى تُجنِّبهم الاستسلام للإغراء المشئوم المتمثل فى الرحيل إلى المدينة؛ فذلك أيضا، وبوجه أعم، لئلا يجرى إدخال عوامل تمزق، أو انفجار، أو تحلُّل، فى نظام يُراد ثابتا لا يتبدل فى توازنه وفى انسجامه. ويؤكد سان ـ بريه: «الحالة الطبيعية للإنسان هى أن يزرع الأرض ويعيش على ثمارها. ذلك أن

العصر الذهبى



ساكن الحقول الهادئ، لا يحتاج إلا إلى أن يحس بالسعادة...» والتاريخ الذى تحيل إليه أساطير العصر الذهبى تاريخ جامد، وبالأحرى مجمَّد. أما التاريخ الدائم الحركة، الثابت المولِّد للحداثات المتعاقبة، صانع وهادم الإمبراطوريات، والمجتمعات، والأذواق السائدة، والآلهة، فهو بالمقابل إما يجرى رفضه بعنف وإما يجرى تجاهله عن عمد. ويرفضه أيديولوجيّو الحالة الطبيعية تماما كما يرفضه عقائديّو فرنسا القديمة الملكية والمسيحية الذين لا يرون، بالطريقة نفسها، فى مسيرتها سوى مسار محتوم من الفساد والانحطاط. ومن جهة يتجاهله أولئك الذين يضعون البرامج أنفسهم لبناء مجتمع مستقبلى وفقا لنموذج موروث عن الماضى، لكن مؤسساته (المؤسسات الجمهورية لسان جوست تشكل مثلا جيدا جدا بهذا الخصوص) تستبعد بصرامة كل احتمال للتطور أو للتكيف، وتُشرَّع من خلال اللازمنىّ، وتقيم فى صميم الثابت غير المتبدل مدينة الغد. وهكذا فإن أسطورة العصر الذهبى، باعتبارها حلما بالنقاء،

بالتواصل، بالفيض، بالانسجام، تتكشّف أيضا عن حلم بالدوام. ويظل انتشارها وقوة جاذبيتها غير قابلين للفصل عن الرؤية ـ المعاشة بمنتهى العمق والقوة، والماثلة بشدة دوما عبر أغلب تعبيراتها ـ تلك الرؤية الخاصة بزمان مجمَّد، مرسَّخ، مبلور...

والحقيقة أن عالم العصر الذهبى هو عالم الساعة المتوقفة.

من الرفض إلى الحنين

ليس عبثا بلا شك أن أكثر النصوص، بين الكثير من النصوص التى استشهدنا بها فى هذا الفصل، يرجع تاريخها إلى النصف الثانى من القرن الثامن عشر. وهذه النصوص اللافتة للنظر بوفرتها وغزارتها، تعبيرا عن مجموعة ثيمات ذات ثراء فريد، تنطوى فضلا عن ذلك، بالنسبة لمؤرخ العقليات، على الأهمية ـ المفارقة، لكنْ الحاسمة فى نهاية المطاف ـ المتمثلة فى كونها فى تناقض تام مع ما ينبغى اعتباره حقا الأيديولوجية السائدة آنذاك بلا جدال. ولا حاجة إلى الإلحاح كثيرا على هذه الفجوة. ففى الوقت نفسه الذى تمجد فيه حركة رأى قوية بأسرها ـ الأنسيكلوبيديون، الاقتصاديون، الإدارة الملكية ذاتها ـ تنمية مجمل قوى الإنتاج، وتثابر على تشجيع الطاقات التجديدية للعمل البشرى، وازدياد المانيفاكتورات، وتقدم «الفنون الميكانيكية»، يعبر عن نفسه، بكل قوة، الرفض الحاسم لكل صورة من صور الحداثة الاقتصادية. وتُصَبّ اللعنات على النشاطات التجارية، و«الأرباح القذرة» التى تُدرّها التجارة، و«حماة الثراء»، على حين يقوم أدب متعدد الجوانب، حول شخصية التاجر وشخصية المقاول، بتمجيد فتح الطرق الجديدة، وتداوُل الأموال، وازدياد المبادلات. أما «اتحاد المال والصناعة»،

والسعي إلى الرفاهية، والحركة العامة صوب تحسين شروط الحياة، فإنها - بعد إدانتها جميعا باسم السعادة والفضيلة - تلقى الترحيب من كافة أنصار الروح الجديدة باعتبارها فتوحات عديدة للحضارة. ويردّ أحد المدافعين عن هذه الروح الجديدة على رجال الكنيسة الذين يحطون من قدر النظام الائتماني الرأسمالي قائلا: «يكفي أن نقارن حالة بعض المناطق التى لا تملك تجارة كبيرة، ولا صناعة، مع حالة المقاطعات التى تُنعش فيها روحُ التجارة كافّةَ الفنون. لن نرى على جانب إلا أخلاقا نصف همجية، وخمولا عاما، ومواهب مهملة، وبؤسا شاملا بما ينجم عنه من رذائل. [...] وسوف نرى، على الجانب الآخر، نشاطا خارقا، وسكانا يزدادون بلا انقطاع، وأخلاقا متحضرة بين كافة طبقات المواطنين، وصناعة تُضاعف الرساميل من كل جهة، ومساعدات هائلة ومتجددة دوما يجرى تقديمها لتلبية احتياجات الدولة....». «يا له من عصر سعيد عصر الحديد هذا»، هكذا يصرخ ڤولتير ممجدا الترف، والرفاهية، والظهور المتزايد السرعة دوما لأموال جديدة وسلع جديدة - ومن المؤكد والحالة هذه أنه يمثل روح عصره ذاتها ويدافع عنها فى مواجهة أنبياء الماضى.

وحيث إن التفاوت نفسه، ووضع العلاقة الجدلية نفسها بقيا كما هما خلال أكثر من قرنين، ولايزالان ماثلَيْن إلى الآن فى مجادلاتنا الأكثر عصرية، فإن ما تشكَّلَ عمليا هو فى نهاية المطاف نموذج مثالى تقريبا لمجتمع مضادّ. ومع واقع تاريخ فى حركة، مطبوع بطابع الانقطاعات وكذلك التبدلات المفاجئة، يتعارض الثبات فى البقاء، وصورة زمن راكد ومتواصل، ورفض فكرة الحداثة ذاتها. كما تتعارض مع تبدُّد النظم المشاعية القديمة، ومع تكريس مبدأ حرية الأفراد، ومع تحرير المطامح الفردية، الصورة الماثلة دوما لمجموعة اجتماعية متجانسة، منكفئة على ذاتها بشدة، وتسودها قيم التكافل، والتساند، والتضامن. ومع أخلاق الربح، ومع الثقة بقوانين اقتصاد السوق، يتعارض الارتياب إزاء المال، والإدانة لنسق للهيراركية الاجتماعية تقوم على معاييرها وحدها. ومع الإيمان بالتقدم التقنى، ومع الإنتاج الكبير، ومع الترشيد الميكانيكى للعمل، يتعارض الولاء الذى لا يُجحد أبدا لنُبْل «حِرَف الماضى»، وللصبر، ولعظمة الكدّ الحرفى القديم. ومع هجر الأرياف، مع ظاهرة التكاثر الحضرى، تتعارض قُوى التأصل، والانسجام الكامل لأعمال وإيقاعات الأرض...

وعلى سبيل المثال تُعدّ وفية تماما لهذا النموذج المؤسسيّ المضاد تلك العبارات التى عبر بها عن نفسه فى فرنسا، خلال السبعينيات، رفضُ المجتمع المسمى بالاستهلاكى. وإليك شهادة واحدة، ضمن شهادات أخرى لا حصر لها: شهادة عدد من مجلة أكتويل، بتاريخ ربيع سنة ١٩٧٣، عشية انفجار الأزمة البترولية، لكنْ فى أوج ذلك الإيمان بالنمو، وتلك الثقة فى «التنمية» واللذيْن كانا يميزان بكل عمق الأيديولوجية السائدة لفترة ما بعد الحرب العالمية الثانية. ولا شك فى أن كاتب الافتتاحية، على رأس المطبوعة، يحرص على الإقرار بأدران ذلك الماضى الريفي الذى سيجد القارئ نفسه مدعوا إلى البحث عن آثاره وإلى التفكير مليا فى دروسه: الأمية، الفقر، الاستسلام للمرض والموت. ويواصل النص: «ومع ذلك، إذا كان الأمر يتعلق بأن تُلغى من الآن فصاعدا مفاسد عصر الصناعة، فإن السلوك الجديد سيبحث لنفسه حتما عن جذور بعيدا عن حضارة الحديد والفحم». ويعقُب ذلك بالتالى سرد طويل، نصف مؤثر ونصف غنائى، لـ «قيم من سالف الزمان»، و«حكَم قديمة عنيدة بعيدا عن طرق السيارات السريعة»، و«لهجات إقليمية»، و«أقوال مأثورة عتيقة»، و«أغانى عمل»، و«طقوس تقليدية، ولهب نيران الحطب، والمزايا الفريدة للأعشاب الطبية... وتمرّ الموضات بسرعة كما تمرّ بسرعة أكثر التعبيرات التى كانت كاريكاتورية من قبل عن «ثقافة مضادة» يصعب التفكير، فى هذه الحالة، فى أنه قد عاشها بصدق بالغ أولئك الذين صاروا أنصارها. وفيما وراء صورة بذاتها للسخرية إزاء الماضى، تبقى مع ذلك الاستمرارية المذهلة للثيمات، وللصور، وللقوالب الثابتة. وتبقى أيضا حقيقة سمات بذاتها فى سياق استدعاء ألفة ينبغى استردادها، حياة جماعية ينبغى إعادة بنائها. ويروى شاهد سُئل فى هذا العدد ذاته بخصوص التحولات الأحدث عهدا للمجتمع الفلاحى ما يلى:

فى زمن القحط، وربما بسببه، كانت الجماعة القروية تتكاتف. كانوا يتغنون فى الهواء الطلق، وكان الناس يستفسرون عن بعضهم، وكان لدى الفلاح دائما كلمة حلوة، أو قول محلى مأثور عن الزمن أو المحاصيل، من قبيل: «انظر.. ستمطر السماء.. عبر الطريق ثعبان». وكان راعى الكنيسة يقوم بالمساعى الحميدة، ويُسوّى الخلافات الزوجية. وكان لا مناص من أن يقوم الناس برعاية بعضهم، وكانت هناك حاجة إلى كل الناس لأعمال الحصاد. كل ذلك انتهى. أما الآن فيسود بين الناس التنافس، والحسد، والارتياب.

ملاحظة واقعية أم إعادة صياغة خيالية لماضٍ يظل مع ذلك قريبا جدا؟ لم يعد بإمكان ريتيف، أو برودون، أو

العصر الذهبى

يجى، أن يُدلوا بأرائهم. ولا تفرض المقارنة نفسها بصورة أقل مع المعطيات التى يمكننا أن نجمعها من خلال الدراسة الحديثة والذكية للغاية لعالمة اجتماع، هى روزمارى لاجراف - وهى دراسة مخصصة لما تسميه «القرية الروائية». «بأية قرية يمكن أن يحلم مجتمع ما فى لحظة بذاتها من تاريخه؟»، هكذا تتساءل مدام لاجراف منطلقة من تحليل مضمون ٧٧ عملا من الأعمال التى تنتمى إلى السرد الروائى، والمنشورة فى فرنسا فى الفترة من ١٩٥٠ إلى ١٩٦٠ والمكرسة لتصوير الحياة الفلاحية. ولن نلاحظ فقط كم تقترب اللوحة التى ترسمها مدام لاجراف لقرية النموذج الأصلى من مقال محدد منذ عصر التنوير، بل سنلاحظ من جهة أخرى كم تظل هذه اللوحة تشهد على نسق واحد للقيم الاجتماعية. وتجدر نقطتا انطلاق بأن نأخذهما فى الاعتبار على وجه الخصوص. أولاً، واقع أن العدد المرتفع بصورة غير مألوفة لروايات قروية منشورة خلال السنوات العشر المعنية يتلاءم تماما مع فترة هجرة ريفية هائلة وهى ذاتها فترة تبدلات حاسمة فى أنماط الحياة الريفية. ثانيا، واقع أن خريطة التوزيع الجغرافى للأماكن المذكورة لا يمكن إلا أن تتطابق، بمجملها، مع خريطة الأقاليم (الوسط، الألب الأدنى، البيرنييس) التى تفاقمت فيها بشدة حركة تصحر الأرياف. والحقيقة أن نجاحات تجارة الكتب التى حققتها، خلال السنوات الأخيرة، سيَر الحياة، والمذكرات، والشهادات، والتى تتعلق أيضا بفترة نهاية القرن التاسع عشر نفسها أو بداية القرن العشرين، والغنية فى أغلب الأحيان بنمط بذاته من الذكريات، تُعزّز هذه الملاحظة.

وهكذا فإن إرشادات كتاب: القرية الروائية تقدّم تأكيدا لذلك: يبدو أن النظرة المستندة إلى الماضى تغدو ملحّة



بالأحرى، ومشحونة أيضا بالأحرى بالعاطفة أو الانفعال، خاصة عندما تستدير نحو أنماط للحياة اختفت أو بسبيلها إلى الاختفاء. وتعرف ميثولوجيا العصر الذهبى، الماثلة دوما دون شك فى خلفية عالم الخيال الجمعى، فى سياق تاريخ مجتمع من المجتمعات، فترات قوة متغيرة، أوقات قوة وأوقات ضعف، اندفاعات فوران ومراحل كمون. والأمر المهم هو أن نُسلّم بأن أوقات القوة هذه، هذه الاندفاعات من الفوران الأسطورى، تجد مكانها كقاعدة عامة جدا فى تلك الفترات التى يميل فيها التطور الاقتصادى والاجتماعى إلى الاندفاع، والتى يتسارع فيها مسار التغيُّر، والتى تغدو فيها التوازنات القديمة موضوعا للخلاف بقوة متزايدة. ويبدو أن نموّ اقتصاد السوق وازدياد التوسع الحضرى فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر، وانتصار الميكنة والرأسمالية الصناعية خلال القرن التالى، وأهمية التحولات السكانية وتبدلات أنماط الحياة غداة الحرب العالمية الثانية، تشكل جميعا الكثير من مناطق الهشاشة أو التهشُّم حيث تترسخ

الأسطورة، وتتحقق، وتنتشر. وإنما فى سياق تاريخى مشابه جدا اعتدنا رؤية مجموعة ثيمات المؤامرة وهى تنمو. وتنشأ أحلام العصر الذهبى، على الأرجح، عن شكل مقارب نسبيا من الضيق، أو القلق، أو الاضطراب. وإنما فى سياق الهروب خارج الزمن الراهن، فى سياق رفض أو إنكار بعض الأشكال المعاصرة للحياة الاجتماعية، تقدم الأحلام، بدورها، سلسلة معقدة جدا من الصور، والتصورات، والرموز، التى تظل الأحلام أسبابها التى لا تنفد.

تأكيد حاسم بلا شك، غير أنه يجدر بنا أن نتساءل عما إذا كان يمكن اعتباره مُرْضيا تماما. ومهما بدا مُقنعا أن نأخذ فى اعتبارنا التأثيرات الديموجرافية، والاقتصادية، والاجتماعية، الكبرى للقرنين الأخيرين فهل يكفى هذا، فى حالتنا هذه، لاستنفاد كامل الحقيقة الأسطورية؟ الواقع أن السمة العاطفية التى تسود بوجه عام للغاية النصوص المجمعة فى هذا الفصل، ونوعية بذاتها من الانفعال، من الارتعاش الشخصى، تدعوان إلى الذهاب إلى ما هو أبعد. وهكذا فإنه لا يمكن إلا أن يذهلنا الوجود، المهموس به أحيانا، لكن القابل للإدراك فورا دائما تقريبا، للإحالة الخاصة بالسيرة الذاتية، للثقة، لاستدعاء المصادر الأكثر جوهرية للذاكرة. وفى عالم كلاران الصغير، تحت أشجاره الضخمة وفى وديانه، تبدو لسان - بريه السعادة التى يعرفها وكأنها صدى يكاد لم يتبدل أو يتهذب أو يتلطف لسعادة سنوات طفولته دون سواها. «كيف يمكن تفادى الوهم الجميل الذى تُولِّده هذه الأشياء؟...» إن بِلَى الزمن يمّحى؛ ومن الماضى البعيد جدا تنبعث نضارة وروعة فجر الحياة. لكنْ ألا يتمثل المفتاح الحقيقى لفهم إنتاج روسو فى هذا التيار من الأفكار النابع من أعماق الكائن والذى يجعله

يخلط الرؤية الخاصة بشباب مفقود للعالم - للعالم قبل التاريخ - مع تلك، المتخيَّلة لكن الماثلة دوما، والخاصة بالأوقات المباركة لسنواته الأولى. ولأن استعادة السعادة، البراءة في كلٍّ من الرؤيتين، هي العودة إلى السعادة، إلى براءة الآخرين؛ فإن حالة الفطرة وحالة الطفولة تنزعان إلى التماثل. وبالطريقة نفسها - أو بالطريقة نفسها تقريبا - يعود بيجي إلى الضاحية العتيقة بورجونْي، إلى مسرح طفولته ومغانيها لاستدعاء شعب فرنسا القديمة، وأصالته، وانضباط بهجته («كنّا أبناء لها...»). وبالطريقة نفسها كذلك فإن الولاء الثابت لأفراد ذلك الشعب لجذورهم الريفية (ولا يهم، في الحقيقة، أن تكون هذه الجذور قريبة إلى هذا الحد أو ذاك)، للذكرى الحاضرة دوما للقرية الأصلية، إنما يميل عادة إلى التعبير عن رسالة الأيديولوجية الريفية، سواء أكانت هذه الرسالة على صعيد الصياغة المذهبية أم على صعيد التأمل الأخلاقي. والحقيقة أن من النادر ألا يؤخذ في الاعتبار، في التحديد الأسطوري للعصر الذهبي، الوزن المهم للذكرى، التجربة المعاشة لحركة الذاكرة.

وهذا اللبس الذي يخلقه حنين مزدوج، الحنين إلى ماض فردي والحنين إلى زمن كامل من التاريخ، سبق أن شجبه جان بودان، في أواخر القرن السادس عشر، باسم الإدراك السليم وحده، بكلمات قوية وصلبة. فسَّر بودان: «من الخطأ الجسيم أن نعتقد أن الجنس البشري يتدهور بلا انقطاع. وحيث إن أولئك الذين يرتكبون هذا الخطأ هم عادة شيوخ مسنُّون فمن المحتمل أنهم يستعيدون سحر شبابهم المتجدد دوما بسروره ومباهجه في حين أنهم صاروا محرومين من كافة الملذات». محض أوهام وتخاريف شيخوخة إذن هي هذه الصور للمجد، أو للهناء، أو للبراءة، والتي ترتبط باستدعاء ماض مفقود. «يحدث عندما يتوهمون، مثقلين بأفكار كئيبة ومخدوعين بتصوير غير دقيق للأشياء، أنهم، وكأنهم عائدون من ملاحة طويلة عبر هذه الأزمنة المحظوظة، ينطلقون في الحديث عن العصر الذهبي...» وبعيدا عن إعادة النظر في الدلالة الجوهرية لهذه الملاحظة، تسمح منجزات التحليل السيكولوجي المعاصر من جهة أخرى بتدقيق مغزاها. ليس فقط بتشخيص ظاهرة الحنين إلى الماضي باعتبارها حالة «نكوص» - دافع العودة إلى طمأنينة الحياة في مرحلة الجنين أو إلى البيئة الآمنة للطفولة الأولى -، بل بالإلحاح بوجه خاص على الشروط الخارجية التي من شأنها حتى أن تعجل بنموها. وحيث إن الحياة النفسية الأصلية تُعتبر بحكم التعريف غير قابلة للاستئصال، وحيث إن الماضي الطفولي بوجه خاص يُفترض أنه ماثل دوما في لا وعي البالغين، فإن كل عدوان خارجي، كل موقف صراع، يهدد بأن يترجم نفسه إلى عودة، وإلى تثبيت عصابي إذا اقتضت الظروف، نحو مرحلة دنيا من تكوين الشخصية. وهكذا يمكن للماضي الفردي المعاش والماضي التاريخي المستعاد أن يجتمعا عبر بحث واحد، رؤية واحدة، رؤية الضوء المفقود للسعادة الأولى، وكذلك رؤية أُلفة وثيقة، وثقة هادئة، اختفت جميعا منذ عهد بعيد.

ولا شك في أن المشروع، مهما قَلَّتْ رَغبتنا حقا في التفكير فيه، يكاد يبدو أقل بساطة بصورة ملموسة في تحليل آلياته مما في الصياغة العامة لنصِّه المعلن. وربما كان ينبغي أن نأخذ أكثر في اعتبارنا الخوف من تقدم السنّ، من رفض الانحطاط الجسماني، من ردود الفعل الغريزية على اقتراب ذلك الظل الذي سيعني دنوّ الموت. لكن كيف يمكن بوجه خاص تفسير الانتقال من الصدمة الجمعية إلى صياغات عالم الخيال الفردي والانتقال العكسي من القلق الشخصي إلى تحديد رؤية متسقة لمصير جمعي؟ ويبدو من الصعب أن نعتبر من المؤكد أن تكون دقة الأجوبة المقدمة عادة بقدر تعقيد المسألة تماما. ومرة أخرى، لأن جهد التفسير السيكولوجي مدعو إلى التوافق مع محاولة الشرح السوسيولوجي وإلى استكمالها فإن هذا التوضيح يظل مع ذلك حاسما. وهو حاسم أيضا بقدر ما يؤكد، مرة أخرى، السيولة، الإبهام الجوهري لكل ميثولوجيا للعصر الذهبي، التنقل الدائم من الماضي إلى الحاضر من تأكيد ما هو سريع الزوال إلى ضرورة الدوام. ويكفي أن نُصغي إلى يونج وهو يشير إلى الوجود الدائم والخفي، في أعمق أعماقنا، «لتلك الحالة الفردوسية التي فصلنا عنها في سالف الزمان قانونٌ قاس»: في هذه «الإمبراطورية الخفية»، تهجع في آن معا، فيما يؤكد يونج، «المشاعر الأسرية الحلوة والآمال اللانهائية الخاصة بكافة الأشياء الآخذة في النمو». وبكلمات أخرى، ليست هناك قطيعة، تصادُم لا حلّ له، بين قوى الحنين إلى الماضي وقوى الرجاء في المستقبل، بل هناك استمرارية، تكاملية حتمية. والزمن المفقود يغدو بالضرورة، حالما نتذكره، زمنا استرددناه بالفعل. ومعاناة المنفى ليست شيئا آخر سوى دعوة إلى العودة. ولا وجود بالتالي لاستدعاء لسعادة مفقودة لا يشهد في الوقت ذاته على الطموح إلى إحيائها. ويستأنف المصير سيره حالما تكون الذكرى مدعوة إلى التغلُّب على ظلال النسيان. كما أن تقديس الماضي ليس بعيدا جدا أبدا عن التبشير النبوئي بإحيائه؛ وليس البكاء على الآلهة الميتة سوى طريقة، وطريقة فعالة، للشهادة على وجودها. وهذان البيتان لنيرفال إنما يردان على الخاطر بكل شمول تبشيرهما:

هذه الآلهة التي تبكي عليها دائما ستعود

وسيعود الزمن بنظام الأيام الغابرة

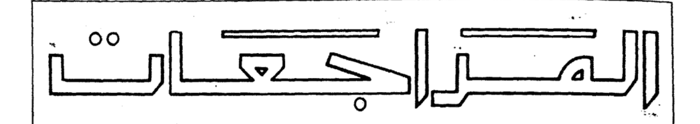
وينتهي التعبير السياسي لميثولوجيا العصر الذهبي بالانضمام هنا ـ لكنْ ليتخفف ويذوب فيها ـ إلى تلك الثيمة الهائلة، والمتعددة الأشكال، والمتجددة دوما، والمحفورة دون شك في صميم التاريخ الديني للبشرية، وهي ثيمة العودة الكبرى. فليس من غير الوارد مطلقا، على كل حال، أن نتخيل وجود ذاكرة جمعية هي ذاكرة الجنس البشري والتي تحتفظ بصورة مبهمة تماما بذكرى آلاف السنين الطويلة هذه التي عاشت فيها بحرية وبالقدر الكافي من جمع الثمار ومن الصيد، ضمن آفاق بلا حدود لمجال بكر، لايزال ماثلا تماما، جماعات صغيرة مبعثرة من البشر، بلا خوف من بعضهم البعض. وإذا عدنا بكل حكمة إلى داخل حدود موضوعنا ستبقى مع ذلك الشهادة البالغة الأهمية لهؤلاء المؤلفين «الطوباويين» من القرن الثامن عشر الذين رأوا في اكتشافات عهدهم إحدى الوسائل الأكيدة أكثر للعودة إلى حالة الفطرة، مازجين على نحو متناقض للغاية نزعتهم الروسوية الجوهرية بإيمان شبه ديني بالتقدم العلمي. فهذا، على سبيل المثال، أنطوان كور دي چيبيلان يرحب بالمغنطيسية باعتبارها «هذه الأداة الرائعة للطبيعة»، الوسيلة المنتظرة التي ستتيح التغلب على «صدأ الأزمنة» والعودة إلى الأعوام السعيدة لتاريخ البشر: بفضل هذه القوى الجديدة التي أعاد العلم اكتشافها سيجري استرداد «هذا الانسجام البدائي الذي ساد بين البشر والكون، الانسجام الذي كان كل شيء حسنا بفضله والذي كان بالنسبة للإنسان والمجتمع مصدر خيرات ثمينة؛ مصدر الهناء». وهذا أيضا مؤلف: الكسيس أو العصر الذهبي الذي يعلن عودة الطمأنينة الحكيمة للحالة الفطرية باعتبارها المآل النهائي لتطور العلم.

العصر الذهبي



سيحلّ [العصر الذهبي الجديد] عندما تكون علوم الإنسان قد وصلت إلى أبعد ما يكون قد استطاع أن يحملها إليه بالوسائل الراهنة، وعندما يرى بوضوح حدود ذكائه في قوى الكون التي يمكنه أن يعرفها، وعندما يدرك التفاوت غير المعقول بين رغباته وبين ما يمكنه أن يتمتع به على الأرض، وعندما يرى الآثار الغريبة التي تنتج عن ذلك فيعود أدراجه ليجد توازنا صحيا وصحيحا بين رغباته وبين الأشياء الموضوعة في مجال نشاطه الراهن.

هذه «العودة» للبشرية إلى «الخطوات الأولى لتاريخها»، هي ما نلقى، من جهة أخرى، صورتها بسهولة في روايات الاستباق والخيال العلمي في الفترة الراهنة. ويدوّن أحد مؤرخي المستقبل، خلال سنة ٣٧٥٠ ميلادية، وقائع الألفين الأخيرين المنصرمين من السنين: هذه بوجه خاص ثيمة: مذكرات المستقبل للكاتب الأمريكي چون أتكينز، وهو كتاب منشور في فرنسا في ١٩٥٨. لقد تتابعت الحروب العالمية بين الإمبراطوريات العظمى على الأرض، ثم جاء الصراع مع مخلوقات من خارج الأرض، وأخيرا الاستيلاء على المريخ. لكنْ، بعد الكثير من الضجيج والكثير من الصراعات، تراجعت البشرية إلى كوكبها الأرضي الأصلي، منهكة القوى، حيث أبيدت بفظاعة، وجرى تدمير جهازها التقني ـ العلمي. على أن مجموعة من الناجين تجمعت على طول وادي النيل. والمجتمع الذي أعادوا بناءه ضيق، متجانس، تحكمه «العادة والطقوس». ونمط حياتهم «رعوي وهادىء». غير أن الذوق والحاجة إلى الخلق يُولدان من جديد، لدى بعضهم، بالفعل. ويمكن للمغامرة البشرية أن تبدأ... وهذه الرؤية الخاصة ببشرية عادت إلى مصادر طفولتها الأصلية، المخلخلة لكنْ المباركة، مبتذلة دون شك ومجردة، في هذه الحالة، من كل رسالة أيديولوجية. على أن هذه الرؤية ربما كانت تحمل إلى الميثولوجيات السياسية للعصر الذهبي، وفيما وراء كثرتها، وتنوُعها، وتناقضاتها الحزبية، إضافة ذات مغزى. وإنما إلى هذه الرؤية، على كل حال، ينبغي اللجوء على الأرجح لتفسير وفهم هذا التأرجح الدائم الأليم، الذي يميز هذه الميثولوجيات جميعا في نهاية المطاف، بين العجز عن إعادة تشكيل ما كان وبين قوة الرجاء الذي تحتفظ به الذكرى على الدوام.■



لويس ألتوسير:

استعراض للمحطات الأساسية فى حياة الفيلسوف الفرنسى المجدد لويس التوسير (قراءة فى قراءته لماركس عبر قسمات وتطورات أفكاره فى مراحله المختلفة.

عن حياته:

قد إذا كان النصف الثانى من قرننا الحالى قد شهد محاولات عديدة لتنقيح الماركسية عن طريق العودة إلى الينابيع الأولى، أى إلى كتابات ماركس نفسها وإعادة قراءها، فإن اسم «ألتوسير» يرتبط بواحدة من أبرز وألمع القراءات العلمية الدقيقة لماركس، وذلك من خلال كتاباته التى كثر حولها الجدل، فوصفها البعض بأنها قد انحرفت تماما عن المسار الماركسى، حتى قيل عنها إنها: ماركسية بدون ماركس.

والتوسير من أكبر الفلاسفة أثرا(١)، فقد ترجم الكثير من أعماله إلى لغات عدة، ومنذ بداية الستينيات إلى ما بعد الثمانينيات كان التوسير موضوعا سجاليا فى أوروبا وأمريكا اللاتينية، فقد حيّاه البعض لدخوله فى صميم النصوص الماركسية وقراءتها قراءة فذة، واتهمه آخرون بالخروج عن تعاليم ماركس. صفق له البعض لأنه كشف لهم عن الحقيقة الكامنة فى النصوص الماركسية، وقال آخرون إنه يشوه ماركس وينحرف عن فكره. وقد أثار النقاش حول التوسير حمية المؤيدين والمعارضين له، ونتج عن ذلك كثير من الأبحاث والمقالات بالإنجليزية والفرنسية والألمانية والإيطالية والأسبانية.

ولد التوسير عام ١٩١٨ بالقرب من الجزائر حيث تلقى تعليمه الابتدائى، ثم التحق بثانوية "البارك" بمرسيليا. وفى عام ١٩٣٩ تقدم لمسابقة امتحان الالتحاق بمدرسة المعلمين العليا بباريس، التى تعتبر من أرقى المعاهد الفرنسية، وتخرج فيها الكثيرون من الفلاسفة والمفكرين الذين تركوا طابعهم الخاص على الفكر الفرنسى. وقد نجح فى الامتحان واستدعى للتجنيد فى العام نفسه، واشترك فى الحرب ووقع أسيرا فى يد الألمان الذين سجنوه لعدة سنوات، وعقب خروجه من السجن مباشرة تتلمذ على يد الفيلسوف الفرنسى العظيم «باشلار» و قدم تحت إشرافه رسالة عن فلسفة هيجل نال بها درجة الأجريجاسيون فى الفلسفة عام ١٩٤٨، ثم انضم لعضوية الحزب الشيوعى الفرنسى فى العام نفسه، وفى عام ١٩٥٠ عين معيدا بمدرسة المعلمين العليا، وحصل على درجة الأستاذية عام ١٩٦٢ بعد الأبحاث العديدة التى نشرها.

ويبدو أن شخصية «ألتوسير» كانت شخصية قلقة أدت به إلى حياة مضطربة غير مستقرة فقد اشترك فى الحرب، التى منعته من مواصلة الدراسة، ووقع فى الأسر وقضى سنوات مريرة بالسجن، ثم عاد إلى مدرسة المعلمين العليا بعد انتهاء الحرب، ولكن بعد أن تركت الحرب والسجن أثرا عميقا وبالغا على شخصيته ونفسيته.

ويقول بعض معاصريه فى مدرسة المعلمين العليا، إن التوسير كان يعانى من أعراض مرض الاكتئاب، وكان دوما يشعر بأنه فى غاية التعب والإرهاق، ويرجع ذلك إلى فترة الأسر الطويلة، كما أنه كان شديد الانطواء على نفسه متباعدا عن زملائه من الطلاب، ولذا كان من الصعوبة بمكان معرفة اهتماماته أو التنبؤ مقدما بتصرفاته أو توقع سلوكه فى أى موقف، فكثيرا ما أتت هذه السلوكيات والتصرفات بما يخالف كافة الظنون والتوقعات.

القراءة الكشفية للنص الماركسى

هانى المرعشلى

عضو هيئة تدريس قسم فلسفة بجامعة طنطا

إلا أنه كان فى كافة الأحوال شخصا هادئا ولطيفا، على درجة فائقة وعالية جدا من الذكاء والقدرة على العمل والكفاءة، بحيث إنه فى صيف عام ١٩٤٨ تمكن من اجتياز امتحان الأجريجاسيون التى تعتبر من أعلى الدرجات العلمية الفرنسية ـ فى الفلسفة بغير عناء أو مشقة، رغم صعوبة ذلك الامتحان وقسوته لدرجة أن فيلسوفا كبيرا مثل «سارتر» لم يحصل على تلك الدرجة إلا بعد أن تقدم للامتحان أكثر من مرة، وكان من نتيجة ذلك أن تم تعيين «التوسير» عقب نجاحه معلما للفلسفة بمدرسة المعلمين العليا، ومرشدا للطلاب الذين كانوا يعدون أنفسهم لاجتياز هذا الامتحان العسير.

وفى تلك الأثناء تعرف «التوسير» على السيدة التى أصبحت زوجته فيما بعد وهى «هيلين ريتمان» أستاذة علم الاجتماع المرموقة، والتى كانت تطلق على نفسها حينذاك اسم «هيلين لوجتيان» وهو اسم مستعار كانت تستخدمه أثناء «المقاومة».

وعلى الرغم من الحب العميق الذى كان يربط بين الزوجين، كانت حياتهما قلقة وعاصفة نتيجة لتنافر الأمزجة واختلاف الطباع، والدخول فى كثير من المناقشات التى كانت تبدأ بداية علمية هادئة ثم لا تلبث أن تتحول إلى شجار عنيف فى كثير من الأحوال، بالإضافة إلى أن هيلين ريتمان لم تكن تتورع عن الاشتباك فى الجدل والمناقشات الصاخبة والجارحة، ليس فقط مع «التوسير» نفسه بل مع أصدقائه أيضا. هذا فى الوقت الذى كانت فيه من ناحية أخرى تحاول بسط حمايتها على زوجها وتبالغ فى رعايتها له ومحاولة الابتعاد به عن تأثير الآخرين. ذلك أنها كانت طوال الوقت تنظر إليه على أنه لم يزل ذلك الشخص المريض الذى يرزح تحت أعباء الجرح العميق الناتج عن تجربة الأسر بكل نتائجها الضارة وآثارها على نفسيته وعقليته. أى أنها فى الوقت الذى كانت تساعده على التخلص من آثار الحرب والسجن المرير، كانت تعامله معاملة الشخص الشاذ الغريب الأطوار الذى يحتاج إلى رعايتها وحمايتها.

وفى فجر يوم الأحد ١٦ نوفمبر عام ١٩٨٠، استيقظ سكان المنزل الذى يقطنه «التوسير» على صوته وهو يدق باب جاره، طبيب مدرسة المعلمين العليا بباريس، ويصيح قائلا: «لقد قتلت زوجتى». فى البداية لم يصدق جيرانه هذا القول، كما أن تلاميذه اعتقدوا للوهلة الأولى أن أستاذهم كان واقعا تحت تأثير بعض الأوهام والتخيلات التى تراود ذهنه من حين لآخر، بينما اعتقد البعض الآخر أن الأمر لا يتجاوز كونه مجرد واحدة من تلك «الدعابات العملية» التى تشتهر بها مدرسة المعلمين العليا بباريس.

وحين تبين للجميع أن ثمة جريمة حقيقية قد وقعت بالفعل، وأن «التوسير» قد خنق زوجته بيديه حتى ماتت، سارعوا بإدخاله «مستشفى سانت آن للأمراض النفسية والعصبية» قبل أن تأتى الشرطة وتقبض عليه بتهمة القتل. وبذلك تم إنقاذ أحد كبار فلاسفة فرنسا المعاصرين من مذلة الموقف ومهانة التعريض للمعاملة القاسية الجافة .

وبطبيعة الحال لم تمر هذه الحادثة ببساطة، وإنما أحدثت دويا هائلا فى

الرأى العام الفرنسى، وهزت أوساط المثقفين فى باريس بالذات هزا عنيفا. وقد قامت بعض الصحف المناهضة للفكر الماركسى بعامة والمعارضة لفكر «ألتوسير» بخاصة، باستغلال الحادث لمهاجمته هو والماركسية، ولإثارة الشكوك والشبهات حول مصداقية الشعارات ومدى تمسك المفكرين اليساريين بالقيم التى يدعونها لأنفسهم.

فكتبت جريدة «لومانيتيه» الموالية للحزب الشيوعى مقالة عن الحادثة جاءت فى رثاء «ألتوسير» نفسه أكثر منها فى تأبين زوجته، رغم مكانتها وأعمالها المهمة، تتأسى الجريدة وتأسف على ما آل إليه مصير ذلك «الرفيق» الذى قاسى الأهوال من معاملة الألمان، والذى تلقى تعليمه العالى فى «الإيكول نورمال سوبيريور» بباريس التى لا تقبل سوى المتنافسين الذين بلغوا أعلى درجات الذكاء وأصالة التفكير، والتى لا تزال تتمسك بكثير من القيم والتقاليد (البرجوازية)، ولكن ذلك كله لم يمنعه من التحول إلى الماركسية، والانضمام للحزب الشيوعى الفرنسى...

وجاءت جريدة «لوموند» التى كانت قد نشرت له من قبل سلسلة من المقالات يهاجم فيها قيادات الحزب الشيوعى الفرنسى، بمقالة تتحدث عما أسمته «الانتحار الغيرى» أو «الانتحار الإيثارى» وهو مصطلح مأخوذ من كتابات عالم الاجتماع الفرنسى الشهير «إميل دوركايم» وتحاول أن تفسر بأسلوب علمى دقيق سلوك «ألتوسير» بأنه فى إحدى نوبات الكآبة الجنونية التى كانت تنتابه من حين لآخر نتيجة لمعاناته من تجربة الأسر المريرة، قام بقتل المرأة التى يحبها كى يحميها وينقذها من الآلام والمتاعب التى كان يعانى منها هو نفسه.

عندئذ خرجت جريدة «لوكوتيديا» تصيح منددة بأن الإسراع بإدخال «ألوتسير» مستشفى الأمراض النفسية والعصبية قبل وصول رجال الشرطة والقضاء، إنما هو نوع من «التآمر الشيوعى» من أجل التحايل على القانون، والحيلولة دون تقديم القاتل للمحاكمة وتغطية المجرم، وأن الشيوعيين والماركسيين الذين يؤكدون على إنكار أهمية فكرة النظام الطبقى فى المجتمع وضرورة القضاء عليه، يناقضون أنفسهم ويعاملون أحد «رفاقهم» معاملة خاصة من شأنها أن تضعه فوق القانون، وفوق بقية المواطنين، وأن المعنى الوحيد لذلك هو أن التمييز الطبقى سائد حتى بين الشيوعيين أنفسهم، رغم كل ادعاءاتهم ومزاعمهم.

وعلى أية حال فإن الجريمة كانت تعنى بالنسبة للأوساط الثقافية فى باريس مأساة مزدوجة تتمثل فى فقدان أستاذة لعلم الاجتماع لها اسمها ومكانتها العلمية والاجتماعية، وضياع ذلك المفكر الذى وصفه العالم والمؤرخ الفرنسى الشهير «الينشتاين» بأنه «أحد كبار فلاسفة العصر».

عن فكره وفلسفته:

تمهيد:

سواء اختلفنا عن مقولات ماركس أو اتفقنا فلابد أن نعترف بماركس مفكرا كبيرا، فقد سرت مفاهيمه فى الفكر المعاصر. وبالإضافة إلى أهمية ماركس الفكرية فهو مهم سياسيا فى الأحزاب والدول التى تتخذ من فكره وقيمه نموذجا للمجتمع الإنسانى، ولهذا نجد أن أى قراءة جديدة لماركس تثير قضايا معرفية وأيديولوجية. ولا مفر للقارئ المثقف - سواء كان ذا نزعة ماركسية، أو نزعة لا ماركسية، أو نزعة مناهضة للماركسية - أن يعرف ما يجرى فى هذا الحقل المهم نظريا وعلميا، فلهذا يبدو لنا التعرف على قراءة ألتوسير لماركس أمرا على درجة من الأهمية لأنه يمثل تيارا مهما فى حقل مهم.

ويمكننا أن نقول إن ألتوسير يقوم بقراءة بنيوية للنص الماركسى، أى أنه يوظف مفاهيم مستقاة من الفكر البنيوى والألسنى لقراءة نصوص فى الاقتصاد السياسى ولكى نبقى فى حدود الأمانة العلمية لنقل إن ألتوسير معروف بأنه قارئ «بنيوى» لماركس، ولكن ألتوسير نفسه ميز بين ما يقوم به وبين أيديولوجيا البنيويين، فهو يقول فى مقدمته للترجمة الإيطالية لكتابه «قراءة رأس المال»، إن الالتباس بينه وبين البنيويين ناتج عن استخدامه لمصطلحات بنيوية، إلا أنه قد أضاف إليها مصطلحات أخرى لا ترد فى البنيوية، كالهيمنة، وسيرورة الإنتاج.... الخ.

وحتى عندما يكون القارئ لا مباليا بالحضارة الحديثة ومفاتيحها من أمثال أعمال ماركس، لابد أن يهم هذا القارئ - بوصفه قارئا - أى منهج جديد فى القراءة، وهذا ما يقدمه لنا ألتوسير. وقد أطلق ألتوسير على منهجه فى القراءة مصطلح «قراءة كشفية»، وهى قراءة تتعامل مع النص على أنه لا يبوح بكل ما فى باطنه ولا كل ما بداخله مباشرة، بل على القارئ أن يقوم بالكشف كما يقوم الطبيب به، فاحصا الأعراض، راصدا ما يقوله المريض، ليتوصل إلى تشخيص المرض. وهذا ما يفعله الطبيب الذى يعالج أمراض الجسد، والطبيب النفسى الذى يعالج عقد النفس... ولكن لماذا لم يفصح ماركس عما بذهنه، ويبين عن قصده، حتى يريحنا ويستريح؟ إن ماركس لم يفعل ذلك لأ ن أعماله كانت ساحة صراع للتخلص من الأوهام الأيديولوجية والاعتبارات اللاعلمية، ولم يسمح له عمره القصير- نسبيا - أن

يتوجها بعمل نهائى، ومكتمل. وفى قراءة التوسير مبتدئا بأولها «المخطوطات الفلسفية والاقتصادية»، والتى تمثل ماركس الشاب ومنتهيا بكتاب رأس المال، نجده يقدم لنا ماركس المفكر، الذى يحاول أن يتخلص من إرثه الأيديولوجى، وبصورة خاصة من إرثه الهيجلى والفويرباخى. ففى بداية أعمال ماركس نجد بصمة فويرباخ واضحة عنده، حيث يستخدم مفهوم الاستلاب فى المخطوطات الفلسفية والاقتصادية، ويختفى هذا المفهوم بنضوج ماركس. كما نجد عند ماركس بصمة هيجل فى مفهوم «سلب السلب». وبالرغم من أن ماركس يستخدمه حتى فى مرحلة نضوجه، فإنه يفرغه من دلالته الهيجلية، ويوظفه عند الحديث عن الرأسمالية التى تهدم الإقطاعية، والتى ستهدم هى أيضا بدورها. ولكن هذا التحرر الماركسى من الأب هيجل لا يتم فى صدام حاسم ينتصر فيه الابن على أبيه، كما فى الأسطورة الأوديبية، بل يتم عبر مراحل يقوم التوسير برصدها، ويقرأ مساراتها العميقة فى تطور ماركس الذهنى. يرى التوسير أن فى كتاب ماركس مقدمة فى نقد الاقتصاد السياسى بدايات الاستقلال الفكرى والابتعاد عن الهيجلية، وفى رأس المال يستمر هذا التطور ويثبت، لكنه لا يصل إلى درجة بلورة المفاهيم الكامنة فى نظرية الجدلية الماركسية بلورة كاملة، أى أن ماركس لم يقدم لنا تعريفا مانعا وشاملا لمبادئه. ومن المعروف أن ماركس كان مصمما على كتابة كتاب مخصص للجدلية، ولكنه توفى قبل أن يفعل ذلك ليوضح هذا التصور الالتوسيرى لتطور فكر ماركس فيسهل علينا إدراك أبعاد المشروع الالتوسيرى، وهو بلورة هذه المفاهيم المتناثرة والكامنة فى آثار ماركس وتحقيق المسيرة الفكرية الماركسية. إن ما يفعله التوسير من وجهة نظره ومن وجهة نظر أتباعه ومريديه هو ليس إضافة أو زيادة لماركس، بل هو عملية دقيقة لاستخراج قوانين الجدلية المادية وقواعدها وأصولها من الأعمال الماركسية أو ـ بعبارة أخرى ـ هو استقراء القوانين العلمية من الإنشاء الماركسى (الملوث بأيديولوجيا زمانه) أو هى استخلاص لجوهر الماركسية من خلال مؤلفات ماركس كما يستخلص الذهب الخام المختلط بالشوائب.

وإذن فالتوسير يطمح إلى تقديم ماركس بشكل مغاير لصورته عند الماركسيين، ومطابق لذاته[٢] فهو ينفى عنه التقديس الذى يضفيه عليه العقائديون الماركسيون، فلم يكن ماركس «معصوما» بل بدأ بحثه المضنى عن الحقيقة وهو منغرس فى أيديولوجيا عصره السائدة، وحاول أن يتخلص من هذه الشوائب ... إن بحث ماركس الدائب يؤرخ لهذا السعى الذى لم يبلغ قمته، لأن ماركس لم يحقق طموحه ويكتب كتابه الأخير عن الجدلية. ومن جانب آخر يختلف التوسير عن اللاماركسين الذين يجدون أن ماركس ليس أكثر من مفكر كغيره من المفكرين.

يرى التوسير فى ماركس مفكرا فذا لأنه المفكر الذى توصل إلى إنشاء مفاهيم وقواعد، وإن كانت غير مبلورة لكنها تسمح بدراسة العلوم الإنسانية على أساس علمى لا أيديولوجى. أى أن ماركس من منظور التوسير قد قام بثورة معرفية يمكن أن نقارنها بالثورة التى قام بها جاليليو فى ميدان علوم الطبيعة.

ويجدر بنا هنا أن نوضح الفرق بين العلمى والأيديولوجى عند التوسير.

يرى التوسير أن العلمى يختلف عن الأيديولوجى، وأنه إذا كان ينبع منه فإنه لا يصب فيه، ويمكننا القول إن العلم بالنسبة إليه منعطف حاد فى طريق يبدأ بالأيديولوجى. والأيديولوجيا عند التوسير ليست لاعقلانية أو مزيفة بالضرورة فقد تكون منطقية ومتماسكة فكريا ولكنها تختلف عن العملية من هذين المنطلقين:

١ ـ أن الأيديولوجيا تركز على الجانب الاجتماعى والعملى، وعلى التجربة المعيشة، وهى توفق بين الفرد ونظام مجتمعه وعالمه وتوجد فى كل المجتمعات بما فى ذلك المجتمع الاشتراكى والشيوعى. فالجانب العملى يطغى على الجانب المعرفى فى الأيديولوجيا بعكس العلم حيث يطغى الجانب النظرى على العملى.

ويمكننا القول إن الأيديولوجيا عند التوسير نسق معرفى غرضه الرئيسى هو تكييف الإنسان لعالمه وأقلمة الفرد لظروفه، وقد ينطوى هذا التكييف المعرفى على حقائق كما قد ينطوى على تزييف، وقد تكون مقولاته عقلانية أو لاعقلانية.

٢ ـ الأيديولوجيا انعكاس لا واع لعلاقة الإنسان بعالمه، فى حين أن العلم واع، ويتم الانتقال من مرحلة الأيديولوجيا إلى مرحلة العلمية فى حقل ما من خلال ما يسميه التوسير: الانشقاق الإبستمولوجى أو «القطيعة المعرفية» Cupure Epistemologique ويمثل هذا المصطلح (الذى يأخذه التوسير عن جاستون باشلار من كتابه «نشوء الروح العلمية») طفرة من مرحلة الأيديولوجيا وما قبل العلمية إلى مرحلة العملية.

وهكذا نرى كيف أن التوسير قد قدم إلينا مفاهيم ألقت ضوءا على الفارق

بين الأيديولوجي والعلمي، دون أن تقابلهما على أن أحدهما باطل والآخر حق، وكثيرا ما نقع في كتابات التوسير على مصطلح النظرية مستخدما بمعنى الفكر العلمي، وبما أنه مقتنع بأن الفكر العلمي يعادل الجدلية المادية فكثيرا مايستخدم ألتوسير مصطلح النظرية ليشير إلى الجدلية المادية. ومن الواضح أن ألتوسير يستخدم ـ في دفاعه وهجومه ـ مصطلح «الأيديولوجي» تهوينا من قيمة الشيء إن لم يكن تجريحا له، ومصطلح العلمي في مجال التقدير.

إن ما يعلمنا ألتوسير عن ماركس مهم، لكن أهم منه ما يعلمنا عن منهج القراءة الذي يمكننا أن نوظفه لقراءة نصوص تراثية قراءة كشفية نتوصل فيها إلى مفاهيمها العلمية المشتبكة بمفاهيمها الأيديولوجية. وهكذا يمكننا أن ننتزع أو نستخلص من تراثنا الجانب العلمي الذي يمكن أن يفيدنا ونطرح جانبا الوجه الأيديولوجي الذي كان له وظيفة اجتماعية وعملية في زمن ما، ولكنها وظيفة انتفت بتغير الأحوال وتعاقب القرون.

ولكي نفهم ما يقوم به ألتوسير، وماأثير حوله من ضجة، علينا أن نستوعب أولا أهمية العلاقة ورهافتها بين البنية الفوقية والبنية التي يطلق عليها أحيانا البنية الأساسية أو التحتية، أو القاعدة الاقتصادية. ففي الفكر الماركسي الكلاسيكي تشكل البنية (الاقتصاد) البنية الفوقية (القوانين المدنية، الأيديولوجيا، الخ...) وتهيمن عليها. وفي بعض التفسيرات الماركسية السوقية نجد أن البنية الفوقية بما فيها من فن وفكر تصبح انعكاسا ميكانيكيا للبنية التحتية وتابعا لها.

ويرجع ألتوسير تقييمه للجدلية المادية، وعلاقة البنية التحتية بالفوقية إلى إشارات ماركس إليها في كتابه «مقدمة في نقد الاقتصاد السياسي»، ويقوم ألتوسير في هذا المقال باستخلاص مفهوم ماركس لهذه العلاقة، مستعينا بقراءة كشفية، لا هي حرفية جامدة، ولا هي ذاتية انتقائية، بل قراءة استباطنية لصميم النص المتواري.

وإسهام ألتوسير في توضيح هذه العلاقة يكمن في كشفه عن بنية تربط الفوقي بالتحتي. وفي هذه البنية جانب مهيمن أو تناقض غلاب، ولكن من يحتل هذا الموقع المهيمن في هذه البنية يتغير حسب الظروف فلا يسود الاقتصاد دائما وفي كل الظروف، وإن كان الاقتصاد هو الذي يحدد أي تناقض يسود ويحتل مكان الصدارة والقيادة في هذه البنية التي أطلق عليها ألتوسير اسم «البنية ذات الهيمنة» (أي البنية التي فيها جانب أو تناقض مهيمن) وتبقى هذه البنية الهرمية متدرجة بشكل دائم، ولكن من يحتل قيمتها أي من يكون في موقع قيادي فيها، يتغير بصفة مستمرة فقد يكون الاقتصاد مهيمنا، أو قد تكون السياسة مهيمنة .. الخ، ولكن الاقتصاد هو الذي يحدد في آخر الأمر أي جانب يقود ويهيمن. وهذا ما كان يقصده ماركس عندما أشار إلى دور القاعدة الاقتصادية من إحداث تغييرات في البنية الفوقية عاجلا أو آجلا.

ويفسر ألتوسير هذا فيقول إن هذا التحديد لا يعني بالضرورة هيمنة الاقتصاد وتبعية الأبنية الفوقية، بل إن الاقتصاد هو الذي يحدد من يلعب دور التناقض الرئيسي والأهم في الصراع التاريخي.

يمكننا إذن أن نقول عن عمل ألتوسير بأنه دعوة إلى تخليص ماركس من جدلية هيجل المثالية، المبنية على أساس وحدة الواحد ووحدة الوجود، في حين أن جدلية ماركس جدلية مادية مبنية على أساس وحدة المجموع وتنوع الوجود، ولهذا يسعى ألتوسير إلى إظهار التباين الجذري بين جدلية ماركس وهيجل من جانب، ومن جانب آخر يدعو ألتوسير إلى تخليص ماركس من جدلية الماركسيين السوقيين وابتذال تفسيرهم الاقتصادي الصرف للتحولات الاجتماعية، هؤلاء الذين يتكلمون باسم ماركس ليقدموا تصورا ميكانيكيا لجدليته هو بريء منه.

إن ألتوسير يسعى إلى إنقاذ ماركس من السلف ومن الخلف، من آبائه ومن بعض أبنائه، ليرجعه نابضا بالهوية الماركسية الحقيقية.(٣)

مقولتا «الإشكالية» و«القطع»:

الإشكالية:

في رأي ألتوسير أن كل مذهب فكري له إشكاله الخاص، أو على الأصح، إطاره الإشكالي المميز، الذي تدور في نطاقه كل تفاصيله وجزئياته.بل إن كل أيديولوجية ينبغي أن تفهم على أنها تؤلف كلا تجمعه وحدة باطنة، هي وحدة ذلك الإطار الإشكالي أو التساؤلي الذي يتصدى للإجابة عنه، والذي تنفرد به عن غيرها، ويشكل البؤرة المركزية المميزة لتكوينها النظري.(٤) وسيان أن ننظر إلى هذا المحور الأساسي في ضوء تشبيه الإطار، بحيث يكون هو الهيكل الذي تندرج «في داخله» كل التفاصيل ولا تفهم إلا من خلاله، أو في ضوء تشبيه النواة المركزية، بحيث تكون هذه التفاصيل دائرة «حوله» ومتجهة نحوه، فإن المهم في الأمر أن فهم هذا المحور أساس من أجل الوصول إلى معنى كل قضية من القضايا التي تثار في المذهب أو الأيديولوجية المعينة.

على أنه لا يتعين أن يكون المفكر على وعى بالإطار الإشكالى الذى يدور فى داخله تفكيره، أو أن يصرح به فى كتاباته بوضوح، بل إن هذه هى مهمة المفسر الذى ينبغى عليه أن يستخلصه من كتاباته بطريقة ضمنية، وأن يقرأ ما بين السطور، ولا يكتفى بما هو مصرح به. وفى كثير من الأحيان لا يكون السؤال الأساسى أو المحورى هو ذلك الذى «يبدو» بارزا فى كتابات الفيلسوف ففى كتاب «رأس المال» يبدو أن الفكرة الرئيسية هى فكرة العمل وعلاقته برأس المال ولكن التفسير الصحيح فى رأى التوسير ينبغى أن يرتكز على التقابل بين القيمة والقيمة الاستعمالية وعلى فكرة فائض القيمة.

ومن هاتين الفكرتين يستخلص (البناء) الأساسى الذى أخذ ماركس يطوره وينميه طوال الأجزاء الثلاثة من كتابه الرئيسى، بغض النظر عن الترتيب الفعلى الذى سار عليه من جزء إلى آخر(٥).

ومقولة الإشكالية» تطبق فى مجالين متكاملين: الأول إبستمولوجى (معرفى) والثانى سياسى.

أما المجال المعرفى، فهو يظهر فى نمط التساؤلات التى يوجهها العلم لموضوعه، ولا شك أن هذا النمط الجديد من التساؤلات هو ما تعززه الإشكالية الجديدة

وأما المجال السياسى، فإنه يظهر من التغييرات التى تحدثها الإشكالية الجديدة فى نمط التفاعل الاجتماعى وما يترتب على هذه التغييرات من مواجهة أيديولوجية بين الطبقات(٦)..

مقولة «القطع»:

إن القطع الإبستمولوجى هو الخط الفاصل بين الإشكالية العلمية والإشكالية الأيديولوجية كما يظهران فى المجال، والقطع وهو نقطة اللاعودة، يعنى ميلاد علم جديد، وهو يشير إلى نقلة للمفاهيم من مجال النظر إلى مجال الواقع.

وهذه النقلة هى التى تسمح بمعرفة المجتمعات بما تشمله من أنماط واقعية للسلوك كما تسمح بتمييز المقال الأيديولوجى نفسه.

وفى «قراءة كتاب رأس المال» يحدثنا التوسير عن قطع إبستمولوجى تعرض له فكر ماركس نفسه (حوالى سنة ١٨٤٥ إلى سنة ١٨٥٠). ففى هذه الفترة تبدأ الفلسفة الماركسية الحقة.

ومن المعروف أن فكرة «القطع» أو القطيعة الإبستمولوجية قال بها أولا باشلار ثم أخذها عنه ميشيل فوكوه صاحب «أركيولوجيا المعرفة»، وهى عنده تفصل بين الحقب المعرفية، ثم ظهرت بعد ذلك عند التوسير صاحب الإشكاليات.

أما عن «القطيعة» التى تعرض لها فكر ماركس، فإنها تفصل بين الإشكالية السابقة على العلم ـ وهى تشتمل على مقال مفعم بالنزعة الإنسانية والأيديولوجيا والفلسفة الزائفة، التى تستخدم ألفاظا ومصطلحات مثل الماهية والذات، والمعنى، والتاريخ والغائية، تفصل بين هذه الاشكالية وبين الإشكالية العلمية التى تتحدث عن موضوعات وتصورات مجردة وصور وبناءات.

وكان البعض قد فهم خطأ أن فكر ماركس قد مر بلحظات جدلية (دياكتيكية) هى التى تمخضت فى النهاية عن كتاب «رأس المال» وهؤلاء يفهمون مسار الفكر الماركسى بتطبيق منهج هيجل.

والحقيقة ـ فيما يرى التوسير ـ أنه لا يوجد اتصال بين الإشكاليتين اللتين تعرض لهما ماركس فظهور الإشكالية الجديدة يعنى انتقالا من الأيديولوجيا إلى العلم، ومن العينى إلى المجرد، ومن العلاقات بين الأشخاص إلى العلاقات بين الألفاظ ومن المعانى إلى البنيات. إن هذه الإشكالية الجديدة وما تضمنته من تصورات جديدة هى فى نظر التوسير موضوع كتاب «رأس المال». وعلى الرغم من أن ماركس قد أتى بإشكالية جديدة فى هذا الكتاب، فإنه بكل تأكيد كان ينقصه «التصورات» التى تتلاءم مع هذا الاكتشاف، ومن هنا جاء استخدامه للتصورات الأيديولوجية والصياغات الهيجلية التى أوحت إلى كثيرين أننا بصدد استمرار للإشكالية السابقة (أى كتابات ماركس الشاب قبل سنة ١٨٤٥)(٧).

الانتقال من الوعى الأيديولوجى إلى الوعى العلمى:

أخذ التوسير عن باشلار مفهوم القطيعة الإبستمولوجية واستخدمه فى فهم تطور فكر ماركس وفى فهم نشأة المادية التاريخية.

وقد أغنى التوسير بهذا مفهوم القطيعة الإبستمولوجية، بامتحانه فى ميدان آخر غير الذى استمده منه واستخدمه منه باشلار. كما أغنى من جهة أخرى تحليل الفكر الماركسى وفهمه. كان التوسير واعيا بذلك فلم ينقل مفهوم القطيعة الإبستمولوجية نقلا ميكانيكيا.

استخدم التوسير مفهوم القطيعة الإبستمولوجية من أجل فهم تطور فكر ماركس، ومن أجل أن يستطيع تعيين الفترة التى يستطيع فيها القول بأنه قد نشأ لدى ماركس الفكر الذى يخصه، أى ما يميز الماركسية. وقد كان استخدام ذلك المفهوم لأهداف نظرية

وأيديولوجية خاصة. كان السؤال المطروح: من هو ماركس الحقيقي؟ وكان التفسير الذي تلجأ إليه بعض النزعات المناهضة في الواقع للماركسية هو أن تحاول الرجوع إلى المؤلفات الأولى لماركس تلك التي كان ماركس لا يزال خاضعا فيها لإشكالية الأيديولوجية القائمة لكي تجعل منه ماركس الحقيقي.

كان هذا التفسير إذن يأخذ الجانب الذي تبدو فيه الماركسية نزعة إنسانية، ويريد أن يقف عنده باعتباره حقيقة تلك الفلسفة، معتبرا كل ما جاء بعد ذلك غير ممثل لحقيقة الماركسية. وهكذا على هذا التفسير، كان بعض الماركسيين يلجئون إلى الدفاع عن الفكرة التي تأخذ الماركسية كحقيقة تاريخية وتدافع عن حقيقة الموقف الماركسي ككل. ما هي حقيقة التفكير الماركسي إذن؟ هي كل تفكير ماركسي.

ولكن التوسير لا يوافق على التفسيرين السابقين معا. فحقيقة الماركسية لا تتمثل في كونها نزعة إنسانية، والتفسير الذي يريد أن يقف عند هذه الحدود يريد أن يقف في فهم ماركس عند الحدود التي لا تتمثل فيها الحقيقة التي تميز الماركسية. غير أن حقيقة الماركسية ليست في مقابل ذلك كل ما كتبه ماركس. ولابد إذن للوقوف على حقيقة فكر ماركس من أن نقف عند اللحظة التي نشأ فيها لديه ما يميز موقفه كموقف جديد، لابد أن نقف عند نشأة المادية التاريخية. وهذا هو الهدف الذي يستخدم التوسير من أجله مفهوم القطيعة الإبستمولوجية[8].

ما هي النتائج التي يبلغها التوسير بفضل استعانته في التحليل بمفهوم القطيعة الإبستمولوجية. كان هدف باشلار من مفهوم القطيعة الإبستمولوجية التعبير عن الثورات العلمية في العلوم المعاصرة، ويريد التوسير بالمثل أن يفهم بفضل استخدامه لذلك المفهوم الثورة التي حدثت في فكر ماركس والتي جعلته ينتقل من التفكير الأيديولوجي إلى التفكير العلمي، ثم الثورة التي أحدثها تفكير ماركس بفضل ذلك عند تأسيسه لعلم جديد هو تاريخ التشكيلات المجتمعية. على أن التوسير لا يكتفي لفهم هذه الثورة بأن يستعير من باشلار مفهوم القطيعة الإبستمولوجية، بل أيضا مفهوم الإشكالية من «جاك مارتان»[9].

ويتحدد معنى مفهوم الإشكالية في كونه «الوحدة المميزة لنظرية ما» فبفضل المزاوجة بين هذين المفهومين يقدم التوسير وجهة نظره حول التطور الذي حدث في فكر ماركس.

يرى التوسير أن هنالك، لا ريب، قطيعة إبستمولوجية حدثت في فكر ماركس يمكن أن نحدد تاريخها في ١٨٤٥ وهي السنة التي كتب فيها ماركس «القضايا حول فويرباخ»، كما كتب فيها أيضا كتابه «الأيديولوجيا الألمانية» ذلك أن مضمون القضايا والأيديولوجيا الألمانية يمثل في نظر التوسير بداية لوعي نظري جديد، وماركس ذاته يعترف بذلك عندما يقول بأنه قد عمل في هذه الفترة على تصفية علاقته بالوعي الأيديولوجي السابق.

ينقسم فكر ماركس بفضل هذه القطيعة الإبستمولوجية إلى قسمين كبيرين: فكر ما قبل القطيعة وهو الذي يصفه التوسير بالفكر الأيديولوجي، وفكر ما بعد القطيعة، وهو الذي يدعوه بالفكر العلمي، على أن التوسير يرى أن مرحلة ما بعد القطيعة يمكن أن تقسم أيضا إلى قسمين. ذلك أن القطيعة تعني الانتقال من إشكالية إلى أخرى، وهذا لا يتم دفعة واحدة والانتقال إلى وحدة نظرية متميزة جديدة لا يقتضي وعيا نظريا جديدا فحسب وإنما جملة من المفاهيم الجديدة التي تتم فيها صياغة ذلك الوعي. يقول التوسير: «إننا لا نقطع دفعة مع كلمات أو مفاهيم. وأن الكلمات القديمة في الغالب هي التي تكلف بـ «بروتوكول» القطيعة طيلة الوقت الذي يستمر فيه البحث عن كلمات جديدة[10].

إن صياغة إشكالية جديدة جزء من تلك الاشكالية ذاتها، ولذلك يمكن أن نقول بأنه لا يتم قيام هذه الإشكالية الجديدة بصورة كاملة إلا عندما توجد جملة المفاهيم التي تصوغها، ولذلك تستمر القطيعة فترة من الزمن. وهكذا ينقسم فكر ماركس تبعا لألتوسير إلى أربع مراحل:

١ - مرحلة ما قبل القطيعة الإبستمولوجية: وهي مرحلة الوعي الأيديولوجي، وتشكل في نظر ألتوسير كل مؤلفات ماركس قبل سنة ١٨٤٥ من رسالة الدكتوراه حتى مخطوطات ١٨٤٤ بما في ذلك (العائلة المقدسة). ويقترح التوسير أن يطلق على مجموع هذه المؤلفات (مؤلفات الشباب).

٢ - مرحلة القطيعة: وهي التي تشمل المؤلفات التي كتبها ماركس سنة ١٨٤٥. ويتعلق الأمر بقضايا ماركس حول فويرباخ وبكتاب الأيديولوجيا الألمانية. ويقترح التمييز بين هذه المرحلة الثانية وبين سابقتيها. ذلك أن ماركس يفكر في المرحلة الأولى ضمن الأيديولوجيا، ويطرح المشكلات تبعا للإشكالية الأيديولوجية.

أما المرحلة الثانية فإنها تمثل، كما قلنا، بداية وعي نظري جديد. إلا أن هذا الوعي النظري الجديد لا يستطيع أن يكون على الفور وحدة نظرية متميزة جديدة.

وهكذا فالمرحلة التي تعرف بمرحلة

القطيعة، لا تحقق القطيعة بصفة تامة، إذ تظهر الإشكالية الجديدة فى البداية فى صورة نقدية وجدلية. كان ماركس إذن ينتقد فى هذه المرحلة الأيديولوجية، وباستخدام عناصر ومفاهيم تلك الإشكالية ذاتها، ولم يكن بعد قد كون لوعيه النظرى الجديد الصياغة المفهومة الملائمة، كان هنالك إذن فى هذه المرحلة الثانية وعى يتجاوز الإشكالية القديمة، ولكنه اضطر مرحليا إلى الاعتماد على مفاهيمها لكى يجد الطريق إلى الإشكالية الجديدة.

٣ ـ هناك مرحلة ثالثة فى تفكير ماركس: وهى التى تمتد بين سنة ١٨٤٥ وسنة ١٨٥٧. ويقترح ألتوسير أن تسمى مؤلفات هذه المرحلة بمؤلفات النضج، وتتميز هذه المرحلة بكونها التى يتم فيها البحث عن المفاهيم التى تعبر عن الإشكالية الجديدة التعبير المطابق. فبقدر ما كان الوعى بالإشكالية الجديدة يتقدم، كان يقع معه الوعى بعدم قدرة وكفاية المفاهيم القديمة فى التعبير عن الإشكالية، بل وتعارضها معها. ما يتم فى هذه المرحلة إذن هو إنضاج الإشكالية الجديدة التى ظهرت لأول مرة بصورة نقدية فى «الأيديولوجيا الألمانية» وإعطاؤها، بدلا من صورتها النقدية والجدلية صورتها الإيجابية.

٤ ـ المرحلة الرابعة هى مرحلة مؤلفات النضج: ويمثل هذه المرحلة التى تقع بعد سنة ١٨٥٧ كتاب الرأسمال. تظهر هنا القطيعة الإبستمولوجية فى صيغتها الكاملة، فى صورتها الإيجابية وفى صياغتها المفهومية الملائمة. يقطع ماركس هنا مع وعيه الأيديولوجى السابق ويتكون لديه بصورة ناضجة وعى نظرى جديد هو الوعى العلمى(١١).

تعميق مفهوم «القطيعة»:

وهكذا فإن مفهوم القطيعة الإبستمولوجية يستعار لدى ألتوسير من باشلار ليعبر عن الانتقال من الوعى الأيديولوجى إلى الوعى العلمى. وإذا كان ألتوسير يعرب عن هذا الموقف فى كتابه«دفاعا عن ماركس» فإنه لا يتراجع عنه، كما يعتقد البعض ذلك فى كتابه اللاحق، «عناصر فى النقد الذاتى» فهو يسير فى نظرنا فى اتجاه تعميق هذا الموقف، وذلك بدفع بعض الأخطاء عنه، وخاصة تلك التى تأتى نتيجة لتبنى موقف ذى نزعة نظرية لا ترى القطيعة حادثة إلا فى الفكر النظرى الماركسى، ولا تربط ذلك بالالتزام العلمى له.

فالقطيعة الإبستمولوجية الحادثة فى فكر ماركس، كما يتحدث عنها ألتوسير قبل نقده الذاتى، قطيعة تتعلق بالنظرية فحسب، وتوجد تعارضا فى فكر ماركس بين الأيديولوجيا والعلم. ولكن، الأمر كما يتبين له عند تقديم نقده الذاتى غير ذلك.

فالفكر النظرى الجديد الذى يصبح بعد القطيعة هو الماركسية، ليس فكرا يقطع مع الأيديولوجيا هكذا بصورة مطلقة، بل إنه يقطع مع أيديولوجيا عينية معينة هى الأيديولوجيا البرجوازية بالذات. ويتبين من ذلك وإن تكن القطيعة الإبستمولوجية قد وقعت على المستوى النظرى، إلا أنها قامت على أساس من الالتزام العملى لماركس.

فبقدر ما كان ماركس يتقدم فى الالتزام المجتمعى كان يسير نحو تحقيق تلك القطيعة الإبستمولوجية. وهكذا فإن القطيعة النظرية قامت على أساس من قطيعة أخرى هى التى كان ماركس يحققها فى مواقفه التى كانت تتقدم شيئا فشيئا هى الالتزام بمصالح الطبقات البروليتارية. بهذا المعنى إذن، نرى أن ألتوسير قد سار فى اتجاه تعميق مفهومه عن القطيعة الإبستمولوجية لا فى اتجاه التخلى عنه.

التاريخ: قارة علمية جديدة:

غير أن قيمة هذه القطيعة الإبستمولوجية لا تقف عند أهميتها فى تطور فكر ماركس من كونه أيديولوجيا إلى كونه علميا. فعلى أساس من هذه القطيعة يقوم فى نظر ألتوسير علم جديد هو تاريخ التشكيلات المجتمعية، أو علم التاريخ. ذلك أن ماركس يمضى انطلاقا من القضايا حول فويرباخ ومن الأيديولوجيا الألمانية فى تطور فكرى لا رجعة فيه لافتتاح هذا العلم الجديد.

إنه بتعبير ألتوسير يفتتح بفضل القطيعة الإبستمولوجية التى حدثت فى تفكيره سنة ١٨٤٥ قارة علمية جديدة. لقد افتتح اليونانيون قارة علمية أولى هى الرياضيات، وافتتح جاليليو قارة علمية ثانية هى الفيزياء، أما ماركس فإنه يفتتح قارة التاريخ، هو عدة ميادين متنوعة ومتعددة تتفاوت فى درجة اتصافها بالسمة الأيديولوجية، ميادين كفلسفات التاريخ، وكالاقتصاد السياسى... الخ، والقطيعة الإبستمولوجية التى حققها ماركس والتى أسست العلم الجديد لم تطرح السؤال حول هذه الميادين فى أن تشغل تلك القارة فحسب، وإنما عملت على أن تصوغ صياغة جديدة بنية هذه القارة(١٢).

تعليق ونقد:

إن أهمية القطيعة الإبستمولوجية تكمن إذن فى كونها تحدث فى فكر فردى، ولكنها تتحقق عبر ذلك على مستوى ميدان معرفى بأكمله. وهى لهذا تعتبر ذات دلالة نظرية وأيديولوجية.

يؤكد البعض من جهتهم على هذه النتيجة التى يصل إليها ألتوسير(١٣)، ساعين بذلك التأكيد إلى الرد بصفة

مباشرة على بعض الانتقادات التى وجهت إلى ألتوسير لاستخدامه مفهوم القطيعة الإبستمولوجية الباشلارى من أجل فهم فكر ماركس. ويعرب عن هذه الانتقادات المفكر الماركسى «آدام شاف» فى كتابه (الماركسية والبنيوية) يقول متحدثا عن التطبيق الألتوسيرى لمفهوم القطيعة الإبستمولوجية: «هذه النظرية حول الثورات العلمية تأملية بصورة غريبة. فلان الأمر يتعلق بتخطيط عام، فإنها تضع تلك النظريات فى الزمن المعاصر وحده، لندع الآن هذا الجانب من المشكل لأن الأمر لا يتعلق هنا بباشلار بل بألتوسير ، فألتوسير يؤول هذه النظرية بطريقته الخاصة، أى بصورة جذرية. ذلك لأنه إذا كان باشلار يتحدث عن تطور المعرفة الإنسانية، أى عن تطور مجموع النظريات التى تفسر الواقع، فإن ألتوسير يطبق هذا المفهوم للقطيعة، أو الانفصال كما يفضل تسميته، على نظريات مفكر واحد بعينه»(١٤).

يشير «آدام شاف» فى قوله هذا إلى قضيتين من مستويين مختلفين:

القضية الأولى هى نظرية باشلار حول الثورات العلمية نظرية مثالية وهذه أعم القضايا. وألتوسير موافق مبدئيا على هذا التحليل، وإن لم يكن قد جعل من مهمته تقديم دراسة عن باشلار. ولعل موافقته المبدئية هذه تبدو فى نقده لذاته وللنزعة النظرية التى بدت فى تحليله. ولم يكن آدام شاف عند إشارته إلى هذه القضية يقصد، فى الظاهر على الأقل، أن ينتقد ألتوسير لكونه اعتمد على نظرية مثالية تأملية حول الثورات العلمية ليستخدمها فى تحليل نشأة المادية التاريخية وتطورها، بل كان يقصد شيئا آخر هو الذى تمثل فى القضية الثانية والتى تتعلق بالتعارض بين المجال الواسع الذى تتحدث فيه النظرية الباشلارية ومحدودية التطبيق الذى يقوم به ألتوسير لهذه النظرية. فنظرية باشلار تتعلق بتاريخ العلوم بصفة عامةوتهدف إلى تفسير الثورات التى تقوم فى ميادين علمية بأكملها. أما التطبيق الألتوسيرى فهو يقف عند حدود تطبيق هذه النظرية على التطور الفكرى لمفكر واحد هو كارل ماركس.

وهذا فى نظر «شاف» تطبيق غير ناجح.

لنلاحظ هنا أن «آدم شاف» لا يريد أن يكون قطعيا فى انتقاده لألتوسير فلا يعيب عليه استخدامه لمفهوم القطيعة الإبستمولوجية فى ذاته وذلك بالرغم من الصفة المثالية لهذه النظرية، إنه يترك مناقشة هذا الأمر إلى مناقشة الموقف الباشلارى. إن ما يعيبه «شاف» على «ألتوسير» هو محدودية التطبيق الذى يقوم به.

غير اننا نستطيع أن نؤكد من جهتنا بأن آدام شاف فى هذا الانتقاد لم يدرك كل سعة المجال الذى يتحدث فيه ألتوسير عن قطيعة إبستمولوجية، مطبقا بذلك فى هذا المجال التصور الباشلارى على تاريخ العلوم. يتحدث ألتوسير حقا عن قطيعة إبستمولوجية تتعلق بالتطور الفكرى لماركس كفرد، وذلك عندما يوضح إن ماركس انطلق منذ ١٨٤٥ فى طرح إشكالية جديدة وأنه مضى بعد ذلك فى تعميق هذه الإشكالية. ولكن ألتوسير يتحدث كما رأينا ذلك سابقا عن ماركس كفاتح لقارة علمية جديدة هى التاريخ. نريد أن نوضح مقارنين بباشلار، أنه إذا كان باشلار يتحدث مع الهندسيات اللاإقليدية ومع الفيزياء النسبية أو الكوانتية عن قطيعة إبستمولوجية فى ميدان علمى بأكمله كالرياضيات والفيزياء، فإن ألتوسير يتحدث فى نظرنا عن قطيعة إبستمولوجية حققها ماركس فى ميدان علمى لا يقل سعة عن الميادين السابقة وهو العلوم الإنسانية التى تتوحد هنا فى التاريخ.

فالمادية التاريخية التى تنشأ مع تلك القطيعة هى صورة لوحدة العلوم الإنسانية فى التاريخ. ولإدراك وجود هذه القطيعة أهمية من حيث الفهم الحقيقى للماركسية، فيما يرى ألتوسير ذلك، لأن هذه القطيعة الإبستمولوجية هى التى توضح لنا بالذات ما الذى يميز الماركسية كنظرية. والماركسية كنظرية متميزة هى ما يأتى بعد القطيعة.

وهنا سنطرح سؤالا سيمكننا عند محاولة الإجابة عنه من المقارنة بين استخدام باشلار للقطيعة الإبستمولوجية، وبين استخدام ألتوسير لهذا المفهوم. نصوغ السؤال التالى: هل تجعلنا القطيعة الإبستمولوجية التى حدثت فى فكر ماركس أمام ماركسيين؟ هل تعنى القطيعة أن هنالك انفصالا بين تفكير ماركس الذى سبقها وتفكيره الذى بدأ وتطور بفضلها؟

هناك من الدارسين من يعتقد أن هذا بعينه ما يقصده ألتوسير. وأهم هؤلاء المعترضين «آدم شاف» ذاته الذى يرى أن النظرية التى تقول بوجود قطيعة إبستمولوجية تؤدى إلى التفكير بماركسيين اثنين: ماركس الشاب، وماركس الناضج، أما الحقيقة فى نظر «آدم شاف» فهى أن كثيرا من المفاهيم التى تدعى تلك النظرية، أن لا استمرار لها بعد القطيعة توجد فى مؤلفات القطيعة وفى مؤلفات النضج، وليست القطيعة التى يتحدث عنها ألتوسير إلا وهما ناتجا عن خياله.

ولكى يدحض «شاف» هذه النتيجة للخيال يعطى أمثلة عن مفاهيم وجدت عند ماركس قبل القطيعة وبعدها. ويركز

«شاف» بهذا الصدد على مفهوم الاغتراب بصفة خاصة.

ويستشهد بعدد من النصوص من مؤلفات ماركس بعد سنة ١٨٤٥ وخاصة مؤلفات ١٨٥٧ ليثبت من خلالها أن هنالك، على عكس ما يعتقد التوسير، استمرارية فى التفكير الماركسى. ولا نريد هنا أن ندخل فى مناقشة تلك النصوص ولا فى تفاصيل الحوار الذى ينشأ حولها، لأن ذلك قد يخرج بنا عن الهدف المحدود الذى نريده من هذه الدراسة. ولكننا نشير إلى أن مثل هذا الانتقاد الذى يوجهه «شاف» ضد التطبيق الألتوسيرى لمفهوم القطيعة الإبستمولوجية، لا يأخذ بعين الاعتبار المعنى الباشلارى الذى طبق به التوسير هذا المفهوم. فالقطيعة الإبستمولوجية بالمعنى الباشلارى، لاتعنى الانفصال بين الفكر النظرى الناشئ عندها والفكر النظرى السابق عليها.

إن ما يعنيه باشلار بالقطيعة الإبستمولوجية إنما هو انتقال الفكر العلمى إلى تفسير أشمل للظواهر، يحتوى الفكر العلمى السابق له ولا يلغيه أو ينفصل عنه، وأن القطيعة الإبستمولوجية إنما تقع حيث تعجز المفاهيم العلمية القائمة عن تفسير وقائع جديدة لم يسبق لها أن عرضت التفكير العلمى.

إن التوسير يتحدث بهذا المعنى عن قطيعة إبستمولوجية فى فكر ماركس. تعنى القطيعة إذن أن ماركس استعاض عن المفاهيم القديمة بمفاهيم أكثر شمولا منها، فى تفسير الوقائع التاريخية والمجتمعية. ويبدو هذا الذى يقول به التوسير فى حديثه عن الانتقال إلى الإشكالية الماركسية، وفى علاقة هذه الإشكالية بالسابقة عليها، يتبين هذا فى نظر التوسير عندما نقرأ نصوص فويرباخ لأنها تساعد إلى حد كبير على فهم حركة اليسار الهيجلى وتطورها بين سنة ١٨٤١ وسنة ١٨٤٥، إننا نتبين مدى تأثر النصوص الماركسية فى هذه الفترة بفويرباخ، ليس فقط فى أخذ بعض المفاهيم (كمفهوم الاغتراب) وإنما فى تبنى الإشكالية الفويرباخية بأكملها. فانطلاقا من الإشكالية الفويرباخية يتم فى هذه الفترة نقد هيجل.

إن التساؤل لا يكون إذن حول وجود أو عدم وجود بعض العناصر من فكر ماركس بعد القطيعة، فالقطيعة لا تعنى انفصالا، إن التساؤل ينبغى أن يكون فى حالة استمرار بعض المفاهيم عن المعنى الذى تأخذه هذه المفاهيم التى تم الاحتفاظ بها ضمن الإشكالية الجديدة.

يرى التوسير بهذا الصدد أنه إذا كان ماركس قد تبنى الإشكالية الفويرباخية فإن القطيعة تقوم عندما تصبح عناصر تلك الإشكالية غير كافية. ولكن هذا لا يعنى مع ذلك الرفض المطلق، بل يعنى قبول إشكالية جديدة يمكن أن تقبل ضمنها بعض المفاهيم القديمة بحيث تقبل ضمن كل جديد تأخذ فيه بصورة جذرية معنى جديدا(١٥).

نريد أن نبين هنا أن النقد الذى يوجه إلى التوسير لايقف عند عدم فهمه للتطبيق الألتوسيرى لمفهوم القطيعة، بل يتعداه إلى عدم إدراك المعنى الباشلارى للقطيعة، إن المفاهيم القديمة فى هذا المعنى هى التى تفهم انطلاقا من المفاهيم الجديدة.

وهذا هو ما لا يستطيع فهمه كل نزعة استمرارية. وهذا هو الفهم الذى يقترحه علينا التوسير لماركس. ويكون علينا أن نقرأ مؤلفات ماركس قراءة نبدأ فيها من مؤلفات النضج باعتبارها المؤلفات التى تتمثل فيها حقيقة النظرية الماركسية، لننتقل بعد ذلك بصفة تدريجية إلى مؤلفات الشباب التى ستفهم فى حقيقتها فى ضوء المؤلفات اللاحقة وليس العكس. وإن الأمثلة التى يمكن أن تقدم هنا على هذه القضية هى مفاهيم أخرى غير الاغتراب الذى اختار «شاف» أن يركز حوله انتقاده. ومن هذه المفاهيم نفهم «مفهوم الاغتراب» ذاته فى ضوئها: نمط الإنتاج، الصراع الطبقى، وفائض القيمة...الخ، ففى إطار الإشكالية التى تكون هذه المفاهيم وغيرها عناصرها يفهم الاغتراب على غير ما كان يفهم عليه فى إطار الإشكالية الفويرباخية.

هكذا إذن نرى أن التوسير قد طبق مفهوم القطيعة الإبستمولوجية بالمعنى الباشلارى لهذا المفهوم. فهو لا يصرح إلا بأنه يستعير من باشلار هذا المفهوم دون أن يتجاوز ذلك إلى التصريح بأنه جديد فيه. ما كان يهم التوسير ليس التجديد فى مفهوم القطيعة الإبستمولوجية فى بنيته كمفهوم، بل هو النتائج التى يمكن الحصول عليها عند تطبيق هذا المفهوم على تاريخ التفكير الماركسى. ولقد استطاع التوسير أن يصل بالفعل إلى بعض النتائج الجديدة فى فهم تفكير ماركس.

غير أنه إن لم يكن التوسير قد انتقد مفهوم القطيعة الإبستمولوجية فى بنيته فإن هذا لم يمنعه من أن يعى بأن نقل مفهوم من إطار نظرى إلى إطار نظرى آخر لابد وأن تكون له بدوره نتائج جديدة. فللميدان الجديد الذى ينتقل إليه المفهوم خصائصه المميزة.

عندما يتحدث باشلار عن قطيعة إبستمولوجية بين علم جديد، وما يدعوه ما قبل تاريخ هذا العلم، يتحدث عن قطيعة بين تاريخ بداية العلم وبين نهاية تاريخ الأيديولوجيا فى ذلك الميدان ذاته.

عندما كان باشلار يتحدث عن قطيعة إبستمولوجية بصدد النظريات العلمية الجديدة فى الرياضيات والفيزياء، منذ نهاية القرن ١٩، لم يكن يتحدث عن علم يبدأ تاريخه بل عن علم يحقق قفزة كيفية فى تطوره.

فقد بلغت العلوم الرياضية والفيزيائية فى ذلك الوقت قدرا كبيرا من التطور أما القطيعة الإبستمولوجية التى يتحدث عنها التوسير فى النصف الثانى من القرن ١٩ فهى تقع فى ميدان معرفى يختلف عن الميادين السابقة. إن الفارق هو أن الميادين التى كان يتحدث عنها باشلار تلك التى تحدث عنها التوسير كان بالمستوى نفسه كل فى ميدانه. إن ما يحققه «لوباتشفسكى»، و«ريمن» فى ميدان العلوم الرياضية، وما يحققه «إنشتاين» و«بلانك» فى ميدان العلوم الفيزيائية انتقال لا رجعة فيه إلى القديم. أما القطيعة الإبستمولوجية التى حققها ماركس فلم تمنع بعد قيامها من أن تستمر بعض الدراسات دون أخذها بعين الاعتبار. وإن لهذا أسبابه الخاصة التى نعتقد أن التوسير يدركها وإن لم يكن قد أشار إليها.

هكذا يبدو إذن فى نظرهم أن التوسير قد فتح باب الحوار بين المادية التاريخية وباشلار، وقد فعل ذلك كما قلنا سابقا بقوة نوعية خاصة، جعلته ينطلق من المادية التاريخية ذاتها إلى باشلار ليأخذ عنه مفهومه فى القطيعة الإبستمولوجية.

ولكن التوسير إذا استعار مفهوما من فيلسوف ليس ماديا تاريخيا فإنه استطاع من جهة أولى أن يكيف هذا المفهوم ضمن الإطار النظرى الجديد، وأن يجعل منه أداة فعالة تمكنه من تقديم نتائج جديدة تتعلق بفهم المادية التاريخية ذاتها.

وحيث يفعل ذلك التوسير فإنه يعنى المفهوم الباشلارى الذى يستخدمه بإعطائه مجالا جديدا لامتحان إجرائيته، ولكنه من جهة ثانية يبين إلى أى حد يتميز الموقف المادى التاريخى بالتفتح الذى يجعله قادرا على أن يستوعب ويتعامل مع كل الأدوات المعرفية الإيجابية، حتى وإن تم تطوير وبلورة هذه الأدوات خارج إطار هذا الموقف ■

الهوامش:

(١) أهم اعمال التوسير:

1)Lenin and Philosophy and other Essays, B.Breayster (trans.) New Left Books, 1971.

2) Essays in self criticism, G. lock (trans). New Left Books. 1976.

3) For marx, B. Brewster (trans). New Left Book 1977.

4) Reading Capital, B, Brewster (trans.), New Left Book.1975.

(٢) لقد قال ماركس نفسه: «أنا لست ماركسيا» ليتبرأ من بعض أتباع الماركسية.

(٣) راجع تفصيلا لإسهام التوسير الفكرى وتقييم منهجه وفكره فى:

Norman Geras, "Althusser's Marxism: An assessment" Western Marxism. A Critical Reader. (London: NIB, 1977), pp; 232- 272.

(٤) L. Al thusser, For Marx, B. Brewster (trans.), New Left Books, 1977, p. 59.

(٥) د. فؤاد زكريا: الجذور الفلسفية للبنائية، حوليات كلية الآداب، تصدر عن كلية الآداب - جامعة الكويت، الحولية الأدبية، الكويت ١٩٨٠، ص ٥١.

(٦) د. عبد الوهاب جعفر: البنيوية فى الفكر السياسى، دراسة عن لويس ألتوسير، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ١٩٨٤، ص ص ٤١- ٤٢.

(٧) د. عبد الوهاب جعفر، مرجع سابق، ص ص ٤٣- ٤٥.

(٨) Steven Smith, Reading Althusser: An Essay in Stractural Marxism (Gthaca: Cornell University Press, 1984). p. 25

(٩) Op. cit., p. 27.

(١٠) Althusser, For Marx, Op. cit., 28.

(١١) Althusser, For Marx, op., cit., pp. 25-27.

(١٢) L. Althusser: "Marx devant Hegel" in "Marx et lemine", editions Maspero (1972), p. 53.

Quoted in: B. smith, Reading Althusser, op. cit., p. 54.

(١٣) Norman geras, "Althusser's Marxism, op. cit., p. 265.

(١٤) Adam Schaff: Structruralisme et Marxisme, editions Anthropos (1974) p. 196. Quoted by: Larrain: The Concept of Ideology, op. cit., p. 154.p. 239.

(١٥) Althusser, For Marx, op. cit., p. 41.



أثر منهج ميشيل فوكو

فى إشارة عابرة ذكر المفكر الفلسطينى «إدوارد سعيد» انه قد تأثر بمنهج الفيلسوف الفرنسى «ميشيل فوكو» لكن الكاتب هنا يرى أن هذه الإشارة العابرة ليست عابرة بل هى روح الكتاب ومنهجه ، فقد تلقف سعيد المنهج البنيوى الإبستمولوجى الذى شيدة فوكو وطبقه على حقل الإستشراق.

قام كيشير كمال أبو ديب مترجم كتاب الاستشراق لادوارد سعيد، فى مقدمته التى وضعها للترجمة العربية) إشارة سريعة لعلاقة هذا الكتاب بأعمال المفكر الفرنسى ميشيل فوكو (Mîchel Foucuh) بإعتباره جزءا من ثورة جديدة فى الدراسات الإنسانية تضرب جذورها فى الماركسية والثورة الألسنية والبنيوية ، وما يكاد يكون مدرسة جديدة من - التاريخ الجديد- تنتسب بعمق إلى أعمال ميشيل فوكو بشكل خاص)(1). ويؤكد مؤلف الكتاب ماذهب إليه مترجمه حين يصرح فى مقدمته بأنه استفاد من ميشيل فوكو ووجد بأنه استخدم (مفهوم ميشيل فوكو للإنشاء الكتابى، كما يصفه فى كتابيه، علم آثار المعرفة وأدب وعاقب ذا فائدة هنا لتحديد هوية الشرق)(2).

وقد وجدنا أن هذه الإشارات العابرة ليست عابرة، كما أراد المترجم والمؤلف أن يصورها، بل هى فى حقيقة الأمر روح الكتاب ومنهجه وهى سر عبقريته .. فقد تلقف إدوارد سعيد المنهج البنيوى الابستمولوجى الذى شيده ، ميشيل فوكو عبر أكثر من ربع قرن متوغلا من بنية الثقافة الغربية وإظهار مشكلاتها واختناقاتها ، وطبقه على حقل لم يخطر على بال أحد النبيويين الكبار، وذلك هو حقل الإستشراق فقد مرت الثورة التى أحدثها المنهج البنيوى فى حقل الدراسات الإنسانية على جميع مفردات هذا الحقل (الأنثروبولوجيا، تاريخ المعرفة، علم النفس ، الماركسية ، الاقتصاد، الاجتماع، وقبل كل هذا اللغة) ولم يخطر فى بال أحد ان المنهج البنيوى وتحديداً المنهج البنيوى الإبستيمولوجى الذى أقامه فوكو يصلح تماماً لفحص المشهد الاستشراقى الذى يمتد لألف سنة تقريباً وهكذا يكون ادوارد سعيد قد قام بجهد عظيم وجبار عندما أخذ من الغرب منهجاً جديداً حاكم به الغرب نفسه فى علاقته مع الآخر، هكذا نرى تدفق النتائج المدهشة التى يزخر بها الكتاب.

لقد امسك إدوارد سعيد بما يشبه المصباح (الذى اخذه من فوكو) وكشف لنا مجاهيل العصاب والعنف والمركزية التى يحفل بها تاريخ الاستشراق وقد استعمل هذا المصباح بمهارة فائقة لم يكن يصلح لها إلاّ إدوارد سعيد نفسه بحكم توغله فى معرفة هذه المناهج الحديثة بل وعدّه أحد أسمائها المهمة من جهة وكونه عربيا فلسطينيا وقع عليه مثل هذا الحيف الاستشراقى ورآه متجذرا فى صلب الثقافة الغربية.

لقد حاولنا فى بحثنا هذا تتبع وإضاءة هذا الجانب وهذا المنهج على قدر ما عرفناه عن فوكو من ناحية وعن كتاب الاستشراق من ناحية أخرى وسيكون من الصعب وصول هذا البحث لكماله ومثاليته بحكم تشعب وتغلغل المنهج فى المادة البحثية، ولكن إثباتها وتوضيحها كانا من أهم غايات هذا البحث متجنبين التأثيرات الأخرى على مؤلف هذا الكتاب ونقده بصورة شاملة. كما إننا نرجو ان الا يتبادر إلى الذهن أن فى بحثنا هذا ما ينقصه من جهد مؤلف كتاب الاستشراق، بل العكس، فنحنُ نرى أن الاختيار الذكى للمنهج والموسوعية الكبيرة للكتاب والاداء اللغوى والتعبيرى العالى لنسيج افكار

على ادوارد سعيد فى كتاب الإستشراق

خزعل الماجدي

شاعر وكاتب عراقى مقيم فى بغداد له:
«يقظة دلمون» و «أناشيد إسرافيل» و «خزائيل» و
«عكازة رامبو».

الكتاب والصدمة التى أحدثها الكتاب للمستشرقين أولا ولعامة القراء الغربيين والشرقيين ثانياً هى صلب جهد وعبقرية ادوارد سعيد.

ميشيل فوكو ومنهجهُ فى الحقل المعرفى الغربى

كانت الشرارة التى أطلقها فرديناند دى سوسير فى بداية هذا القرن فى حقل الدراسات اللغوية سبباً فى نشوء البنيوية وترعرعها فى منتصف القرن، فقد أوقف زحف المناهج التاريخية وأشباهها فى دراسة اللغة واقترح منهجاً لا تاريخيا، ولم يكن يحسبُ أن هذه الطريقة تصلح لحقول المعرفة الإنسانية الأخرى فظهر كلود ليفى شتراوس أولاً فى حقل الأنثروبولوجيا مميطاً اللثام عن اسرار وبنى الإنسان فى هذا الحقل ثم ظهر ميشيل فوكو الذى استخدم المنهج البنيوى فى حقل المعرفة بمؤلفاته العديدة كاشفاً بالتدريج عن البنى التى تتحكم بالثقافة الغربية دون أن يستطيع الإنسان الغربى التحكم بها.

وهكذا رسخ فوكو ما يسمى بـ (الدراسة التاريخية للثقافة) عن طريق استعمال منهج جديد ونشط هو المنهج البنيوى الإبستيمولوجى.

يكشف لنا فوكو فى كتابه (تاريخ الجنون) عن الأقصاء أولا الابعاد الذى مارسته الثقافة الغربية للمجنون ويتساءلُ عن الكيفية التى استطاعت بها الثقافة الغربية إعطاءِ المرض صفة الانحراف والنظر إلى كل مريض نظرة الاستبعاد من المجتمع وعن الكيفية التى تطورت فيه النظرة إلى الجنون فبعد أن كان ينظرُ إليه فى العصور القديمة والوسطى على انه ظاهرة روحية غيبية مرتبطة بالأرواح الشريرة أصبح فى عصر النهضة شذوذاً وانحرافاً عن الإنسان العاقل ولابد من تحصين المجتمع منه بحبسه او تحديد إقامته، أما فى القرن السابع عشر فقد حفل باستعمال القسوة والقوة على كل سلوك ينحرف عن العقل وتحت هذه اللافتة اضطهد ناسُ كثيرون وتقيدت حرية العقل وهكذا نشات (سجون المجانين) التى اصبحت فيما بعد (مستشفيات المجانين) وتم عزلٌ كليٌ بين (العقل) و(الجنون) ومعنى هذا أن منطقة او مجال (العقل) ومنطقة أو مجال (اللاعقل) لا تمثلان واقعتين او معطيين قائمين منذ تأسيس العالم. بل هما منطقتان قد تمّ تحديدها وحصرهما من قبل المجتمع)[٣] لقد كان الجنون سابقا ظاهرة وحشية، فائقة للطبيعة، يصعب الامساك بها أو تفسيرها ولم تكن هناك حدود فاصلة قاطعة بين المجنون والعاقل ولكنها انتهت الى توصيف وتقنين واضح، ولم يعد بالإمكان اعتبار صاحب الآراء الجديدة الغريبة ينتمى الى حقل العبقرية العقلية بل اصبح بالإمكان وصمها بالجنون، وحجرها ثم ممارسة العنف عليها وتبرير ذلك العنف (وقد كان هذا الإقصاء هو الثمن الذى اضطر الجنون الى دفعه حتى يجد له مكاناً فى دنيا(العلم) إذ لما اكتسب الجنون صفة (المرض) فقد ارتبط ارتباطا لا إنفصام له بذلك (المكان) المعين الذى اصبحنا نعده هو (منطقة العلاج وأرض الحقيقة!)[٤].

وبعد ان كشف لنا فوكو تعسف الغرب فى قضية العقل ظهر كتابه الآخر

(مولد العيادة) الذى كان بمثابة حفريات (اركيولوجيا) فى ميدان المعرفة الطبية واستطاع ان يتحدث لنا ان ميلاد الخطاب (الاشاء) الطبى كان سببا فى قطع جرج وواضح بين (المريض) و(غير المريض) وأن منفى وعزل الإنسان المريض كان هذه المرة فى المستشفى أو العيادة و (لو اننا القينا الآن نظرة استرجاعية سريعة كتاب فوكو المسمى مولد العيادة لوجدنا انه ليس مجرد دراسة علمية لتاريخ الطب، ولا مجرد نقد كانتى للتجربة الطبية، بل هو شيء اكثر من تلك الدراسة الأركيولوجية للمعرفة الطبية. صحيح أن فوكو قد شاء - اولا وبالذات - أن يحدد لنا شروط إمكانية التجربةالطبية، ولكنه أراد ايضا - من خلال مولد العيادة بعد تاريخ الجنون - أن يضعنا امام نواتنا بعد أن اصبحنا مجرد فئات وكانما قد شاء لنا أن نصطحبه إلى أعماق الهاوية أو الجحيم حتى نرى بعيون رؤوسنا كيف ان اتزاننا مزعزع دائما امام هاوية الجنون من جهة، وهاوية الموت من جهة أخرى!) (٥).

أما فى مجلده الضخم الذى اختتم فوكو به مسيرته المعرفية وهو (تاريخ الحياة الجنسانية) المكون من ثلاثة كتب هى (إرادة المعرفة ١٩٧٦، استعمال اللذات ١٩٨٤ والانشغال بالذات ١٩٨٤)ففى كتابه (إرادة المعرفة) يتتبع فوكو الخيط الذى ربط بين الجنس والبحث عن الحقيقة، هذه الحقيقة التى إجتمعت فيها قوتان الأولى إعتبار الجنس المكان المفضل الذى يمكن ان نقرأ فيه حقيقتنا العميقة والثانية المكان الذى تنعقد فيه صيرورة نوعنا، وبين هاتين القوتين.. قوة النوع الاستراتيجية البعيدة وقوة السرور الآنية القريبة تتشكل حقيقة بل وتأريخ الجسد فهو المستودع الذى يحفظ السلالة عن طريق التكاثر وهو مستودع اللذات والمسرات، غرض صارم وغرض لاه، وبينهما تتوتر حقيقة الجسد، ويعتقد فوكو أن الأمر الذى يحكم أو يسيطر على هاتين القوتين (التكاثر واللذة) عبر التاريخ هو السلطة، ولكن اية سلطة؟ إنها ليست الدولة بل سلطة علماء الجنس والأطباء وسلطة التقاليد الخاصة بالتحريم والانفتاح) (٦) ويصل فوكو إلى نتائج فى غاية الأهمية عبر مجلده الجنسى هذا اهمها أن الغرب حول أعراف الانفتاح والتحريم الجنسى إلى سلطة أقصى فيها، حسب كل عصر ، ما لا يتناسب مع الخطاب الجنسى لذلك العصر وهذا يعنى أنه قد مارس عنفا وقوة إزاء الحرية الجنسية، ولا نستطيع فى عرض خاطف أن نوضح تلك السفرات العملاقة فى حياة الكتب والإقصاء الجنسى التى مارسها الغرب على نفسه، تلك التى قام بها فوكو وكأنه كان مثل طبيب نفسانى يحفر فى ذاكرة الغرب عن عقده الجنسية وعصابه العاطفى لكى يضعه على طريق الشفاء.

لكن فوكو يضع خلاصة فلسفته فى كتبه الثلاثة (حفريات المعرفة ١٩٦٩، نظام الخطاب ١٩٧١ وادب وعاقب ويسمى المراقبة والمعاقبة) حيث يتقصل فوكو فى وضع الهيكل النظرى لرؤيته المعرفية فى حين وضع فى كتبه الثلاثة السابقة عن (الجنون، المرض، الجنس) التفاصيل التطبيقية وهو يحفر فى طبقات التاريخ الغربى.

ويمكننا أن نلخص فلسفته بالنقاط التالية:

[١] **نظام الخطاب**: حيث يرى فوكو أننا يمكن أن نحصر الأشياء فى مجريات وتقنيات يصبح لها فيما بعد أثراً فاعلا أقوى من الأشياء نفسها (ويعد فوكو الخطاب الفاعلية الإنسانية المركزية، ولكن ليس كنص كلى عام، أو بحر دلالة واسع، يتغير من حقبة إلى أخرى. وفى العلم لاتعرف النظرية فى فترتها مالم تتماثل مع سلطة إجماع المؤسسات والجهات الرسمية للعلم(٧) وهكذا يرى فوكو ان (الخطاب هو العنف الذى نمارسه على الأشياء)(٨) وهكذا تصبح الحقيقة وهمية أى إن الحقيقة الكامنة فى المشهد المادى أو الذهنى أمامنا سوف يحجبها الخطاب بإعتباره ممثلا عنها أو حتى بديلا عنها وهذا يعنى أن (ادعاء الموضوعية نيابة عن الخطابات ادعاء زائف تماما. فما من خطابات صحيحة بإطلاق، بل خطابات ذات سلطة بهذه النسبة أو تلك) (٩) .

[٢] **الفصلات أو الانقطاعات المعرفية**: بسبب تنوع ظهور الخطابات فى الحقل الواحد لاحظ فوكو بأنه ليس هناك استمرارية أو ارتباط فى نسق الظهور وهكذا كانت (القاعدة الأساسية فى منهج فوكو الاركيولوجوجى هى التخلى نهائيا عن مزاعم الإستمرارية القائمة على مفاهيم غامضة من أمثال «التراث» و «التأثير» و «الترقى» و «التطور» و «العقلية» و «روح العصر»... الخ)(١٠) ولاحظ فوكو أن هذه الفصلات هى بنى إيستمولوجية ويؤكد على (أن تعاقب الإبستيمات epistemes عبر العصور الثقافية هو مجرد توال اتفاقى غير قابل للفهم؛ إننا نعلم بطبيعة الحال أن الإبستيمات لاتكون نسقا أو نظاما من المقولات الأولية أو القبلية - على طريقة كانت - مادام شأن هذه الإبستيمات أن تتعاقب على مر الزمان، ولكن الذى لانفهمه هو أن يكون هذا التعاقب «مجرد ظاهرة» «لامعقولة» يستحيل معها إستنباط الإبستيمات بعضها فى البعض الآخر، لابطريقة صورية ولا حتى بطريقة جدلية وكأن هذا التعاقب لاينطوى على أية صورة من صور «التوالد» تكوينيا كان أم تاريخيا!

ولعل هذا ما حدا بجان بياجيه إلى القول بأن الكلمة الأخيرة فى اركيولوجيا العقل عند فوكو هى أن العقل يتغير دون أى سبب أو مسوغ عقلى وأن بنياته تظهر وتختفى بفعل تحولات اتفاقية «أو عرضية» بحتة أو انبثاقات موقوتة» (١١).

[٣] المعرفة والسلطة: بمهارة بالغة يشرح لنا فوكو كيف أن المعرفة تتحول إلى سلطة، وقد تكون هذه السلطة رسمية أو شعبية أو اعرافية أو «مجموعة عادات» ضاغطة تقصى كل مالا يدخل فى قنواتها .. ويرى فوكو أن المعرفة تتحول اولا إلى خطاب يتحول إلى سلطة وهكذا يتفق فوكو مع روجر بيكون فى أن «المعرفة سلطة» ومع نيتشيقته فى أن «التفوق معرفة» (ويكتشف فوكو أن النظام المعرفى قلما تصنعه المعرفة ذاتها، إنها بالاخرى تجد نفسها أسيرة فيه تلقائيا. لم تخترعه هى. لم تنسجه وتصنعه ملائما لها. بل تلقى ذاتها وقد حشرت به. تبنته. تقوقعت به. وأعطته من ذاتها مايبرره فى عين ذاتها. مايجعل منه شبه صيغة معرفية. وما يجعلها فى الوقت ذاته قادرة على فرض خطابها. يقول فوكو: ليست الحقيقة خارج السلطة. فالحقيقة هى من هذا العالم. أنتجت بفضل العديد من الضغوطات. كل مجتمع له نظامه فى الحقيقة. له سياسته العامة)، فى الحقيقة ثمة معركة من أجل الحقيقة منبهأمرة اخرى إننى لااريد القول من ذلك مجموعة الأمور الصحيحة التى يجب إكتشافها او جعلها مقبولة، ولكن عنيت منها (مجموعة القواعد التى نفصل بواسطتها الصواب عن الخطأ، ونعزى للصواب بهض الآثار الخاصة من السلطة) (١٢).

وهكذا تتبلور فلسفة ميشيل فوكو فى كشفه عن المخفى والمستور فى الثقافة الغربية التى تبدو ظاهريا ثقافة خالية من الأخطاء، متجانسة إلى حد كبير لكنه عندما يشعرنا بأن طبقة لاوعى الثقافة الغربية تحتوى على إقصاءات واستبعادات كثيرة وتستعمل المعرفة كسلطة طاردة لما لايتفق معها فإنه يدين هذه الثقافة ويرى بأنها ثقافة مرضية تحتاج إلى علاج سريع (ويختصر فوكو بتلك العبارات منهجه الجديد فى رؤية العلاقة بين الحقيقة والسلطة. وبالطبع فقد بحث عن الحقيقة أولاً فى المؤسسات التى تدعيها وهى العلوم. على انه يجب عدم الاكتفاء بفحص تنائج تلك العلوم، سواء الطبيعية منها أو الإنسانية. بل لابد من الغوص على تاريخ كل علمٍ على حدة. عندئذٍ نكشف بكل سهولةٍ أن علماً ما هو نظام معرفى، نشأ وتكون فى ظل أنظمةٍ معرفية أشمل منه، مجاورة له، متداخلة معه وفيه. إنه يعكس على طريقته لحظة معرفية ما. يدعوها فوكو Epistime وهى تلك الحالة المعرفية السائدة فى حقبة تاريخية معينة وتمتزج فيها كل من دلالة الحقيقية ودلالة السلطة معًا(١٣).

وليس بالضرورة ان يكون واعياً بهذه الخطابات أو الابستيمات أو منتجا قاصداً لها ولكنها تتشكل منه ومن غيره ثم تتعالى وترتفع على الأفراد وتصبح بنية موجهةً لهم سواء ادوارد ذلك ام لم يريدوا، (إن كتب فوكو ولا سيما (الجنون والحضارة ١٩٦١) و (مولد العيادة ١٩٦٣) و (الكلمات والأشياء ١٩٦٦) و(المراقبة والمعاقبة ١٩٧٥) و (تاريخ الجنس ١٩٧٦) تبين أن مختلف اشكال المعرفة عن الجنس والجريمة والعلاج النفسى، والطب تظهر وتستبدل، ويركز على ما يطرأ عبر الحقب من تغيرات أساسية ولا يقدم تعميمات خاصة بفترة معينة بل يلاحق السلاسل المتداخلة للحقول المنفصلة. فالتاريخ هو خيط منقطع من الممارسات المطردة، وكل ممارسة هى مجموعة من القوانين والإجراءات التى تتحكم بالكتابة، والتفكير فى حقلٍ معين. وتحكم هذه القوانين من خلال الإقصاء والتنظيم. ويجمع هذه الحقول معاً تشكل (ارشيف) الثقافة ولا شعورها الوضعى. ورغم أن تبويب المعارف غالباً ما يقترن بأسماء أفراد (مثل أرسطو، أفلاطون، الاكوينى، لوك، وآخرين، فإن مجموعة القوانين البنيوية التى تشكل مختلف حقول المعرفة، ترتفعُ فوق الشعور الفردى(١٤).

مـــهـــج إدوارد سعيد فى كتاب (الاستشراق)

إن اعتبار حقل الاستشراق واحداً من لعلوم الإنسانية التى انتجها الغرب هو الذى مكّن إدوارد سعيد من تعيين المكان الذى سيعمل فيه مثل محقق شُرطة يستطيع أن يستجوب تاريخ هذا الحقل ويستنطقهُ ويُظهر جرائمهُ ومحاولات تخفيه وسلاح جرائمه والطريقة التى ارتكبت بها الجرائم.. وكان يحتاج الى منهج جديد نشط يلاحق به هذا التاريخ ويعريه. وهكذا وجد سعيد ضالته فى منهج فوكو لأنه انتبه الى أن هذا المنهج كشف تعسف الغرب إزاء نفسه فلم لا يستطع كشف هذا التعسف إزاء الآخر.

يتمسك إدوارد سعيد بمنهج واضح وثابت فى البحث عن قوى ومنظومات الاستشراق عبر مسرد تاريخى / نقدى واسع، ويجهد نفسه كثيراً فى اشتقاق الآليات او الكيفيات التى كان الاستشراق ومازال يعمل بها باعتباره صيغة العلاقة التى رسمها الغرب مع الشرق.

وينجح إدوارد سعيد فى رصف الامثلة واشتقاق قوانين هذه الآليات.. ويبدو لنا الاستشراق فى نهاية كتابة

امراً مفزعاً حقاً.. وأول من سيفزع منه هو المستشرق او الباحث الغربى الذى سيرى بانه قد مارس بوعى اوبلا وعى قسراً تعسفياً نحو الشرق كان ينبعث دائما من الشعور الباطنى بالتفوق والسيادة بل التعصب الغربى نحو الشرق.

ويتلخص منهج سعيد بالكلمات الثلاث التى وضعها تحت عنوان الكتاب الرئيسى وهى (المعرفة. السلطة. الإنشاء) وهى مفردات فوكوية اعتاد ميشيل فوكو استعمالها فى منهج بحثه البنيوى فى تاريخ المعرفة.

يرى إدوارد سعيد أن الغرب حدد الشرق موضعًا للدراسة أى انه وصنعه فى (نص) وهذا يعنى معرفته ثم تحويل هذا النص الى خطاب (إنشاء) حيث تتبنى المؤسسة النص ويأخذ طابع الإجماع صفته بحيث يكون الخطاب بديلا عن الواقع الذى يعاينه وذلك عن طريق دمج هذه النصوص بالخبرةالواقعية وحصر هذا الواقع فى خطاب (إنشاء) وهذا يعنى أن الشرق تحول إلى عينه.. يمكن تشكيلها وفق عدة خطابات (إنشاءات) وبذلك سيتم توصيفه وتشخيصه وبالتالى إعطاؤه ماهية غربية ثم السيطرة عليه وهضمه وتمثله وإفراغ محتواه فى الفم الغربى.

وبذلك سيكتسب الغرب مزيدًا من القوة ووضوح الهوية بوضع نفسه موضع التضاد مع الشرق باعتباره (ذاتًا بديلة او حتى سرية تحت أرضية) كما يقول إدوارد سعيد

الاستشراق إذن معرفة بالشرق تحولت الى سلطةٍ لكى يصبح الشرقى اكثر شرقية ولكى يصبح الغربى اكثر غربية. ويرى سعيد بأن الاستشراق هو جعل الشرق مسرحًا غربيًا بمعنى وضع دراما شاملة يكتبها الغرب عن الشرق ثم يجعل الشرق يمثلها فإن عصى فسيجبره بالقوة والثمن أن يستمتع الغرب برؤية مسرحيته تمثل.

يقول إدوارد سعيد (إن الشرق الذى تمت دراسته كان، بشكل عام، كونًا نصيًا. فقد جاء وقع الشرق عبر الكتب والمخطوطات لا عبر مصنعات محاكية مثل النحت والخزفيات، كما كان انطباع اليونان على عصر النهضة (١٥).

وهذا (الشرق النصى) يتحول فيما بعد بواسطة (المعرفة الخابرة) الى (إنشاءات أو خطابات) متعددة عرقية، فقه لغوية، دينية، فلسفية وجميعها ينطلق من التعامل وفق المركز والمحيط أوالمتفوق و المتدنى. ومن هنا بالضبط يبدأ العنف الغربى، (كما يرى فوكو بأن الخطاب هو العنف الذى نمارسه على الاشياء)، من اكتمال معرفته بالشرق وعدم فهم أبناء الشرق لانفسهم ولهذه المعرفة.. هذه المفارقة تولّد إحساسا بالقوة ثم بالسلطة لدى الغربى وتجعله متنفذًا.

يقول سعيد (ان الاستشراق يغدو ممارسة لقوة ذات اتجاهات ثلاثة: على الشرق، وعلى المستشرق، وعلى المستهلك الغربى للاستشراق(١٦) وواضح لنا أن الاتجاه الأول للقوة نحو الشرق هو العنف والاتجاه الثانى نحوا المستهلك الغربى للاستشراق هو تهيئته بالقوة لحكم الشرق والسيطرة عليه وهذان الاتجاهان هما وجها السلطة الإمبراطورية الغاشمة حيث تمتد يدها الأولى إلى الخارج والثانية إلى الداخل، اما اتجاه القوة الثانى المركزى فهو المعرفة، معرفة المستشرق وفكه لألغاز هذه الشاسعة المخيضة (المشرق) التى يصبح المستشرق فيها (بطلا) لأنه اجتاز ودجن غرائبها وحيواناتها. وهكذا تنتج المعرفة سلطة الإذلال للشرق وسلطة التفوق للغرب. والمعرفةُ هنا غاشمة مدمرة.. يقودها العنف لتدمير الشرق والغرب معا فى آخر الشوط لأنها ضد التوجه الإنسانى الحقيقى.

ويكشف سعيد عبر أمثلة تمسخ اغلب اعلام المستشرقين الغربيين عبر نصوصهم عن هذه القضية بدءًا من (دربيلو) فى القرن السابع عشر وحتى (السير توماس ارنولد) فى النصف الثانى من القرن العشرين.. وينتج خلال ذلك تطور آلية (المعرفة / السلطة) من اشكالها البدائية البسيطة حتى تحويلها إلى أشكال استشراقية محكمة ذات طابع نظرى واشكال استعمارية غازية ذات طابع تطبيقى.. وكأنه يقول بأن الاستعمار هو الشكل العلمى للإستشراق. وبذلك يوقع إدوارد سعيد جميع المستشرقين فى الفخ. ويكشف لهم (حتى الموضوعى منهم مثل هاملتون جب وماسينيون) بأنهم جزءٌ من نظام معرفى / سلطوى استخدمه الغرب عبر اجيال وقرون طويلة لإخضاع الشرق للغرب، وبذلك يفضح فوكو مركزية الغرب الشديدة وعقدته التفوقية.

يبدو الشرق غامضاً سديمياً لوحدة أو عندما نعتمد على ما يقدمه لنا بنفسه ولكن الشرق يصبح مفهوماً ومعرفًا عندما يتناول المستشرق ولذلك (كان المستشرق الحديث، فى نظر نفسه، بطلا ينقذ الشرق من مطاوى الإبهام، والاغتراب والغرابة التى كان هو ذاته قد تميزها تميزا سليما وقد اعادت ابحاثه بناء لغات الشرق الضائعة وعاداته، بل وحتى عقلياته(١٧) إن الشرق أخرس وأعمى لا نستطيع أن نفهم منه شيئا.. انه معوّق.. لكن المستشرق وحده هو الذى يستنطق هذا الشرق ويقول لنا ماذا ينظر ويقول لنا كيف يستمع.. وليبق الشرق على عوقه لينتج لهم (للغربيين) هذه المعجبات إذا كان المستشرق هو الذى يقوم بالتحدث نيابة عنه يقول لنا ما

يجول بخاطر وهكذا (يثقل الشرق بعقلانية المستشرق وتصبح مبادؤه مباق، فمن كونه قصياً، يغدو من المتناول ومن كونه غير قادر على الوقوف بنفسه، يصير تعليمياً، نافعاً، ومن كونه ضائعاً، يوجد، حتى إذا كانت أجزاؤه المفقوده قد اسقطت من خلال هذه العملية (١٨).

ولا يمكن للشرق أن يأتي كما هو إلى الغرب أو يتلاحق مع الغرب باعتباره معرفة إنسانية أخرى.. كلا.. يجب أن (يطوّع / يمنتج / يعاد تركيبه / يكيف / يحوّر) حتى يكون مؤهلا للدخول إلى الرواق لعلمي الغربي [لقد استطاع إدوارد سعيد أن يحاكم الغرب وفق هذه الطريقة أو الآلية التي نجح في اثباتها بطريقة مذهلة.. ولذلك لا يمكننا أن نطالب إدوارد سعيد وهو يخوضُ في هذا المنهج الإبستمولوجي بتقييم الاستشراق معيارياً واظهار فضله أو ما حققه شرق من مكاسب كما طالب بذلك برنارد لويس واوليج جرابر(١٩) في ردّهما على إدوارد سعيد وكتابه لأن المؤلف كان بصدد تنفيذ منهجه حتى النهاية وكان هذا كتاب علمي وليس كتابٌ معياريٌ أو ذوقيا أو انشائيا حتى يستغرق بسرد (فضائل ورذائل) المستشرقين بل كان يجب أن يبذل جهداً مهجياً قاسياً منضبطاً لكي يحكم على اداته البحثية ويظهر ضعف منطق برنارد لويس وعدم فهمه لمنطق الكتاب المعرفي عندما يقول (ولاشك انه كان بعض المستشرقين ممن خدموا موضوعياً أو ذاتياً السيطرة الإمبراطورية أو استفادوا منها.. ولكن هذا ليس إلاّ عبثاً لا مكان له كتفسير للمشروع الاستشراقي ككل وإذا كان البحث عن القوة من خلال المعرفة هو الواقع الوحيد أو حتى الأكثر بروزا فلماذا بدأت دراسة اللغة العربية والإسلام في أوروبا قبل قرون من حر العرب من أرض أوروبا الغربية والشرقية وشروع الأوروبيين في هجومهم المضاد؟ ولماذا ازدهرت هذه الدراسات في دولٍ أوروبية لم تحصل قط على نصيب في السيطرة على العالم العربي ورغم ذلك قامت بإسهام يضارع إسهام الإنجليز والفرنسيين بل ويفوقه حسب إجماع معظم الباحثين؟ ولماذا بذل الباحثون الغربيون كل هذا الجهد لفتح مغاليق واكتشاف آثار حضارة الشرق الأوسط القديمة التي تعرضت منذ وقت طويل للنسيان في البلاد التي قامت بها؟(٢٠). ونرى ان جواب هذا السؤال موجود في ثنايا كتاب الاستشراق ويتلخص في غنى وازدهار المركزية الغربية نفسها حين تمتصُ التراث الشرقي وتعيد بناءه وفق ما تراه، وقد يجيب قول كارل ياسبرز على ادوارد لويس حين يقول بـ (إن المصدر الوحيد للسلطة وجوهرها هو اننا دون أن تكون لنا غاية معينة قبل الشروع في أي عمل نشعر باننا مركز الوجود وباننا مطمئنون في عالمنا، ومن هذا المركز وحده نحسُ باننا موجهون في كل ما نشرع فيه في العالم وبأن جميع الأهداف الخاصة التي لا تكون البتة غايات في نفسها تستمد اتجاهها منه)(٢١).

يرى إدوارد سعيد أن الاستشراق كان يتطور ويغتني ويتحول من استشراق شعبي إلى استشراق علمي جامعي، ومن استشراق سردي إلى استشراق رؤيوي وكان يتنازل عن طرائق بالية في كثير من الأحيان لكي يبدو مقنعًا مع الوقت ولكي يزيد من إحكام هيمنته على الشرق حتى ليبدو لنا ان النهاية الرسمية للاستشراق في عام ١٩٧٣ (أي بعد قرن كامل من البداية الرسمية - أول مؤتمر للاستشرراق ١٨٧٣) هي نوع من تجديد الحيوية ودخول الاستشراق في مسالك غير مباشرة.. وقد يكون كتاب الاستشراق نوعًا من الاشارة الحمراء بوجه الاستشراق الذي فضح بناه الموجهة ونوعا من المعالجة النفسية له في الوقت نفسه، وقد يعيد الغرب النظر في الاستشراق وتحويله إلى مدارس بحوث ودراسات شرقية تعمل جهات إعلامية واستخبارية وعسكرية على تنظيم مادتها وفق الموجهات التي تريدها لتديم السيطرة على الشرق، وهكذا كان الاستشراق مولدا للسلطة على الشرق فيما مضى ومحافظاً عليها الآن وفي المستقبل.

فوكو يكشف مازوشية الغرب وسعيد يكشف ساديتهُ

في نظرة فاحصة ودقيقة نجد أن منهج إدوارد سعيد يتطابق مع منهج ميشيل فوكو والخلاف الوحيد بينهما هو حقل تطبيق المنهج فقد طبق فوكو منهجه على الغرب نفسه في حين طبق سعيد ذات المنهج على منطقة خارج الغرب هي الشرق.

إن حفريات فوكو حفريات بادوات غربية في حقل غربي أما الاستشراق فهو حفريات غربية في حقل شرقي وبذلك تكون حفريات سعيد في الإستشراق بادوات غربية نوعا من الربط بين عقل الغرب مع نفسه وعقل الغرب إزاء الآخر.

وإذا استعرنا اللغة الرياضية فيمكننا القول إن الغرب مارس العنف ضد نفسه «وهو ماكشف عنه فوكو» فيما يشبه الاتجاه الإستبدالي (Par-adigmatic) حيث استبدل واقصى، استبدال بالعقل الجنون والصحة

والمرض والعادات الجنسية وشواذاتها بطريقة سلطوية عنيفة وكأنه كان يتحامل على نفسه بشكل مازوشي، وقد نقل هذا العنف إلى الآخر بحكم كونه محكوما بالعنف أصلا (هم ما كشف عنه سعيد) فيما يشبه الاتجاه الاستتباعي (Syn-tadigmatic) حيث نظم عناصر عنفه واعاد تركيبها افقيا بإزاء الآخر فاسقط عليه الجنون والمرض والشذوذ بطريقة سلطوية عنيفة وكان سلوكه هذا سادياً.

استتباعي Syntadigmatic →
(سادية الغرب ضد الآخر - إنجاز إدوارد سعيد)
(مازوشية الغرب مع نفسه - إنجاز ميشيل فوكو)
↓ استبدالي Paradigmatic

وهكذا عملت تشد شخصيات فوكو اللاذعة والتى تدور حول إقصاء الغرب لاجزاء منه مثل (المجنون ، المريض، المنحرف، الشاذ جنسياً، الطفل، المرأة)، واقامة العنف لغة معها.. عملت هذه التشخصيات على كشف ما أسميناه بمازوشية الغرب (عن ضد نفسه) اى سفه أن الأنا العليا والأنا عند الغرب قد مارستا نوعًا من الاضطهاد الكائنات الأنا السفلى الباطنية مثل المجنون والمريض.. إلخ وهكذا طبع العقل الغربي نفسه أو عوزه على الاقصاء والعنف مما سيستعمله مع الآخر.. اى أن فوكو عرى القهر الذى مارسه الغرب ضد نفسه وحذره من هذا السلوك ويبدوا لنا فوكو هنا مثل طبيب نفسانى اجلس الغرب على سديته واستنطق أمراضه النفسية العميقة فى محاولة لجعله يشفى منها، فماذا فعل إدوارد سعيد؟

لقد أكمل سعيد ما غفل عنه فوكو وهو أن هذه الأنا الغربية مارست أيضا نوعاً من العنف والسلطة ضد الآخر الشرقى من خلال طريقة أو الية او منهج اسمه (الاستشراق) وهذا يعنى أن الغر لم يجلد نفسه فقط بل جلد الآخر الذى يعيش معه وهذا يعنى أنه قد مارس ساديته عليه بعد أن مارس مازوشيته على نفسه وهذا هو الكشف المبهر لإدوارد سعيد الذى اكمل به عمل ميشيل فوكو وهذه هى النقطة الأساسية التى جعلت كتاب الاستشراق هذا مهماً. لقد أخذه إدوارد سعيد اليات ومنهج ميشيل فوكو التى استعملها لتحليل ذات الغرب وطبقها على تحليل علاقه الغرب بالآخر.

وهكذا تكتمل امامنا الصورة (السادو مازوشية) او (المازوسادية) التى وضع الغرب نفسه فيها وهو يصرخ من هولها وبشاعتها.

الا يقودنا هذا القول او هذه النتيجة إلى التصريح بان الغرب يبدو لنا مثل بربرى أو همجى بل يبدو لنا أنه أعتى همجى رآه التاريخ فرغم التقدم التكنولوجي والعلمى الذى احرزه لكنه كان يدمر به نفسه والآخر. وهنا يأتى دور المفكرين المتنورين امثال فوكو وسعيد للكشف عن هذه المشكلة التى يعيشها الغرب وجعله يعى خطورة سلوكه الشائن هذا، وانه حقا لما يدفعنا للاعتقاد بذلك هو فحص البنى الاستشراقية داخل الغرب باعتبارها بنى غربية (طبقت على جسد شرقى) ولكنها عندما تحولت إلى نصوص ثم الى خطابات اصبحت تجمع السلطة والمعرفة معاً، المعرفة بحياة وعقل الشرق والسلطة بالسيطرة عليه، المعرفة باعتبارها نزوحًا افقيًا استتباعيًا باتجاه الآخر (الشرق) السلطة باعتبارها عودة هذا النزو والنزول به عموديًا استبداليا إلى الاعماق كانه قهر مغيب فى اعماق الغربى ثم إطلاقه نحو الشرق مثل قبضة او مخالب.

وهكذا نرى أن هذه البنى الاستشراقية جعلت الآخر الخارجى جزءاً داخلياً اخترقتهُ وامسكته وأكلته وهضمته وتمثلت فائدته ثم حولته الى هامش.. يشبه هوامش الغرب الاخرى التى قهرها فى نفسه وبذلك يبدو الشرق مثل المجنون او المريض أو المنحرف.

هذا كله يجعلنا نرى سادية ومازوشية الغرب وجهان لعملة واحدة غربية وكل هذا المشهد اصبح بفضل اليات الابستمولوجيا البنيوية وبفضل معلمين كبيرين هما فوكو وسعيد.

الاستشراق باعتباره اركيولوجيا لمعرفة الآخر والسيطرة عليه

منذ البدايات المبكرة جداً للاستشراق والتى يمكن أن نطلق عليها الاتصال بالشرق ودفع أذاه ثم التقرب منه ثم اخذ ثقافته وعلومه ثم التفوق عليه ثم اطلاق الأحكام الاستشراقية عليه ثم بدء الاستشراق العلمى مع بداية القرن التاسع عشر ثم توسعه وتخصصه ثم انتقال الاستشراق الى رؤيا علمية استشراقية فى القرن العشرين.. كل هذه المراحل كانت نوعاً من الحفريات (الاركيولوجيات) المتصلة بوسائل مختلفة لروح وعقل وجسد الشرق.

بعد أن امتلك الغرب إبان عصر النهضة ثم عصر الصناعة الوسائل الكافية لإجراء مثل هذه التحريات العلمية (الحفريات) وتصنيفها وتبويبها ويبدو لنا العدد الهائل من الكتب التى كتبت حول الشرق الادنى مثلاً بين (١٨٠٠ - ١٩٥٠) والتى بلغت ٦٠,٠٠٠ كتاب تاكيداً لعمليات الحفر المتصلة والتى انتهت او تضمنت السيطرة على هذا الشرق ووضعه فى أرشيف المعلومات الجاهزة فى اية لحظة للاستخدام لاجتياحه او لتحريك عوامله

او لتنفيذ العمليات الجراحية التى يقوم بها عادة الجراح الطبيب العالم الغربي على اعتبار ان هذا الشرق رجل مريضٌ ممدٌ إما أن يشفيه الغرب من علله او ياخذ منه ما يريد من الدم والاعضاء وقطع الجسم الصالحة للاستعمال والتى تنفع الإنسان الغربى ثم لتأتِ بعد ذلك رصاصة الرحمة، إن (الاستشراق هو جهاز ثقافى، هو عدوانية ونشاط ومحاكمة وإرادة للحقيقة، ومعرفة والشرق وجد من أجل الغرب أو هكذا بدا لعدد لا يحصى من المستشرقين الذين كان موقفهم من الموضوع الذى اشتغلوا عليه إمابوياً او متعالياً[٢٢].

وبالرغم من أن الاستشراق قد قطع شوطا طويلا عندما وصل الى (سلفستر دى ساسى) و (رينان) لكنه اتخذ على يديهما شكلا منظماً ومدروساً، فقد عمل (دى ساس) أولا على حصر كتلة الشرق الهلامية بين يديه ثم دونها فى نصوص وبذلك بدأت أول إجراءات الحفّار المعرفى (الإبستمولوجى) الغربى الذى طوّع الشرق واستطاع أن يحصره ويحدد خارطته المعرفية ويؤشر خطوطها (لقد تمثلت أصالة ساسى بالنسبية فى كونه قد عالج الشرق بوصفه شيئاً ينبغى أن يرمم ليس بسبب فوضى الشرق الحديث ،حضوره السرابى وحسب، بل كذلك، بالرغم منه، لقد موّضعَ (ساسى) الغرب فى الشرق، الذى كان موضعَ فى المعرضة العامة للمعرفة الحديثة لذلك ينتمى الاستشراق إلى تراث البحث العلمى فى أوروبا. غير أن مادته كان ينبغى أن تخلق من جديد على يد المستشرق قبل أن تصبح قادرة على دخول الرواق جنبًا إلى جنب مع اللاتينية والهيلينية[٢٣]. والجملة الأخيرة تشى بكل سلوكية الغرب فهو لا يستطيع فهم الآخر، حتى ماضى، إلا إذا طوّعه وقدمه بنصٍ أو صيغةٍ أو خطاب (إنشاء) من وضعه هو.

تدخل النصوص الحقيقية فى المتاحف ودور المخطوطات أما النصوص الفاعلة فى حياة الغرب العلمية والجامعية واليومية (الإعلامية وغيرها) فيجب أن تكون من صنع الغربى نفسه فهو الذى يقدمها او يعملها وهذا يعنى مسك الفريسة وتقييدها وترويضها (بطريقة معينة . أما إرنست رينان فقد قام حقًا بالخطوة اللاحقة.. لقد حوّل النصوص (التى طوّعها وصنعها دى ساس) إلى خطابات، وأول إجراء خطابى ذكى كان عبر (فقه اللغة) وكانت هذه الخطوة هى الخطوة الريادية لرينان فى صنع خطابات فقه لغوية عن الشرق وذلك من خلال مقارنات اللغة السامية بالآرية (فانه فى كل موضع آخر من عمله يبرهن على أن لغاته (الشرق) الشرقية، السامية، لا عضوية، متعطلة النمو، مستحاثة بشكل كامل، وعاجزة عن أن تجدد حيويتها وقوتها وبكلمات اخرى يبرهن رينان على ان السامية ليست لغة حية، وأن الساميين فى نهاية المطاف ليسوا مخلوقات حية، وعلاوة، فان اللغات والثقافات الهندو أوربية حية وعضوية بسبب المختبر لا بالرغم منه[٢٤]. هذه المركزية الرينانية مركزية أوروبية يتم خلقها داخل المختبر الفقه لغوى لانه (يشكل ويبنى) أى يستعمل القوة.. ان هذا التمركز اللغوى أنجب التمركز العرقى والنظرية العرقية والاطهاد الاقتصادى، هكذا إذن حوّل رينان الشرق والغرب وعلاقتهما من خلال اللغة (النص ثم الخطاب) الى معرفة ثم سلطة.. الى مركز ومحيط.

إن الاستشراق ومظهرٌ من مظاهر المركزية الغربية، ووسيلة من وسائلها فى توسيع الافق الايدولوجى لها، والاستحواز على ثقافه الآخر، وإذا عرض الأمر بكليته لبحث فى المحددات والموجهات، سيتضح أنه بواسطة الاستشراق بدات المركزية الغربية تقترح على نفسها موضوعات تسوّغ من خلالها رؤيتها المتعصبة للشرق، وبذا فإنها بدات باختلاق موضوعها تبعاً لحاجاتها وليس لمقتضيات الموضوع، ولم يعد للشرق وجودٌ عيانى، إلاّ بوصفه مكوناً خطابياً غربياً [٢٥]. وتتوالى بعده رينان الحملات الاركيولوجية المعرفية لإحكام السيطرة على الشرق فينهضُ مفكرون كبار فى هذا المجال ويكاد القرن التاسع عشر كله يكون جملة حفرية عظيمة قام بها الغرب لحفر مخطوطات وآثار وأرض الشرق كله وإعادة تصنيعه من جديد لتبدأ بعد حملة عسكرية واسعة شهدها القرن العشرون بعد موت (الرجل المريض) وتقسيم ميراثه استعمالاً واحتلالا واغتصابا. وقد يوحى لنا تتابع الحملات الاستشراقية والعسكرية خلال الألف سنة الماضية بنوع من الترتيب الذى يعززه القراءة الابستمولوجية لتراث الاتصال بين الشرق والغرب، ولن نلوى الحقائق اذا وجدنا أن بعد كل حملة استشراقية كانت هناك حملة عسكرية استعمارية وكما يلى:

١ - الحملة الاستشراقية الاولى (الدينية) والتى قام بها رجال الدين المسيحيون لدرء خطرالإسلام اولا ثم لمعرفة مادته بعد انهيار دولته المركزية.

٢ - الحملة العسكرية الأولى (الصليبية) والتى مهدت لها الحملة الاستشراقية الأولى وهيأت الأذهان لها وأثارت الضغائن وظهر فيها المسلمون كمغتصبين للأرض المقدسة.

٣ - الحملة الاستشراقية الثانية (العلمية) والتى قام بها رجال عصر النهضة بعد نهاية القرون الوسطى وحتى

القرن الثامن عشر اخذت فيها علوم ومعارف الشرق العربى الإسلامى بخاصة مما سبب فى قيام أوروبا ونهضتها ثم بداية عمليات الاستشراق المنظمة فى بداية القرن الثامن عشر.

٤ ـ الحملة العسكرية الثانية (النابليونية) والتى كان الاستشراق فى مرحلته الثانية قد حفز عليها وهيأ لها الأذهان ونضجت بعد بدء العصر الصناعى واختراق انكلترا للهند.

٥ ـ الحملة الاستشراقية الثالثة (الجامعية) واستغرقت القرن التاسع عشر كله حيث ظهر فيها كبار المستشرقين واعلامهم وتم خلالها تقليب تراث الشرق كله وفق مناهج اكاديمية وعلمية.

٦ ـ الحملة العسكرية الثالثة (الاستعمارية) بدأت بعد الحرب العالمية الاولى وبعد تفكك الدولة العثمانية حيث دخلت الجيوش الاوروبية إلى الشرق العربى الإسلامى واحتلته بالقوة. واستمرت هذه الحملة باغتصاب فلسطين والحروب الصهيونية على العرب وأرى أن حرب الخليج الثانية (١٩٩١) كانت ذروة هذه الحملة.

وهكذا استغرقت الحملة العسكرية الثالثة القرن العشرين كله كما استغرقت الحملة الاستشراقية الثالثة القرن التاسع عشر كله، رغم أن الاستشراق لم يهدأ طيلة القرن العشرين وربما عمل بطريقة اكثر ذكاء ليمهد لحملة عسكرية قادمة!!

وهكذا يتضح لنا أن كل معرفة بالشرق تتبعها حركة عنف ضده اى ببساطة ان المعرفة بالشرق كانت تقود إلى استعمال السلطة ضده، هذه المعرفة/السلطة كانت واحدة من أهم كشوفات فوكو عن العقل الغربى.. لقد اعتبرها واحداً من أهم الياته. يقول ماركس (إن على إنكلترا ان تحقق فى الهند رسالة مزدوجة، الأولى تدميرية والثانية إحيائية تجديدية ـ إفناء المجتمع الآسيوى، وإرساء الاسس المادية للمجتمع الغربى فى آسيا)[٢٦]. وهذا يعنى ان المستشرق مهما كان موضوعياً فى علاقته مع الشرق فإنه لاينجو من بنية معرفية فوقية تشكلت مع الزمن تجعل منه أداة داخل جهاز كبير يعمل على احتواء الشرق وابتلاعه حيث (أن المعنى النهائى لجدل سعيد ولجدل مير يتلخص فى:

أن كل مستشرق يخدم حملة غربية إمبريالية وثقافية تهدف إلى تدبر الشرق والسيطرة عليه واستغلالة)[٢٧].

إن دراسة الشىء يعنى السيطرة عليه وإعطاء الحق بالتصرف به وهكذا عملت هذه البنية الفوقية الاستشراقية فما أن يدخل مستشرق جديد هذا القطاع وبغض النظر عن نواياه فإنه يساهم فى ترسيخ هذه البنية لأنها كانت قد تأسست منذ زمن بعيد وانها لاتتزحزح بسهولة وهكذا يعلو المستشرق دون أن يدرى المنصة الأبوية المركزية ويعطى لنفسه حق التصرف بالمادة الشرقية (إن تواريخ المستشرقين كانت تنطوى على «أبوية» افهام الشر تأريخه بطريقة تؤول إلى: أولاً، إنه تأريخ ميت (يمكن فكه على نحو قطع)، وثانياً، إنه تاريخ ثانوى (مساعد) يرفد فى نهاية المطاف الذروة الحضارية الاوروبية التي آل إليها تاريخ العالم)[٢٨].

إن هذه النتيجة التى توصلنا إليها لاتلغى ابداً الجهود الكبيرة التى بذلها المستشرقون طيلة تأريخهم ولكننا نقول إن تشكل البنية الاستشراقية كان مبكراً وقد تضمن هذا التشكل علاقة سلبية صدامية مع الشرق، وقد اغتنت هذه البنية الاستشراقية طيلة تاريخ الاستشراق وتعززت وأحكمت عتلاتها وقواها فما عاد بالإمكان الخروج عليها مهما تحوط المستشرق الفرد وأراد ان يكون موضوعياً.

لقد بذل إدوارد سعيد جهدا عظيما فى الكشف عن الية المعرفة/السلطة فى هذه البنية الاستشراقية مستخدما المنهج الفوكوى الإبستمولوجى فى حقل الاستشراق فهل توقف إدوارد سعيد عند هذا الحد؟ اعنى هل كان عمله محدوداً بهذا فقط؟

أرى أن إدوارد سعيد مهد وساهم وتأثر ايضا بمنهج آخر جاء على اعقاب البنيوية وهو المنهج التفكيكى الذى يقف على رأسه المفكر جاك دريدا.. وقد كان كتاب الاستشراق فى صلب جهود الحث والتأثر بفكرة (التمركز الغربى) التى اماط دريدا اللثام عنها وهذا مايتطلبه بحث آخر علاقة سعيد بدريدا فى ماأسمته التفكيكية بـ (مركزية العقل والصوت الغربية).■

الهوامش

١ ـ سعيد، إدوارد (الاستشراق: المعرفة. السلطة. الإنشاء)، ترجمة كمال ابو ديب. بيروتك مؤسسة الابحاث العربية، ١٩٨١، ص ١.

٢ ـ المصدر السابق. ص ٣٩.

٣ ـ إبراهيم زكريا. (مشكلة البنية)، مكتبة مصر. القاهرة، ص ١٢٩.

٤ ـ المصدر السابق. ص ١٣١.

٥ ـ المصدر السابق. ص ١٣٦.

٦ ـ الماجدى، خزعل. (الفضاء الجسدى فى عالم فوكو)، مجلة الف باء العدد ١١٥٦ فى ٢١ تشرين الثانى ١٩٩٠.

٧ ـ (الخطاب والسلطة: ميشيل فوكو وادوارد سعيد) ضمن ملف التفكيك نقد المركزية

الغربية. افاق عربية. العدد ٥ مارس ١٩٩٢ السنة ١٧.

٨ ـ المصدر السابق.

٩ ـ المصدر السابق.

١٠ ـ ابراهيم زكريا. (مشكلة البنية)، مكتبة مصر. القاهرة، ص ١٦٣.

١١ ـ المصدر السابق. ص ١٦١.

١٢ ـ صفدي، مطاع. (القوة القووية ـ المعرفى/السلطوى). الفكر العربى المعاصر العدد الخاص بـ (المعرفة/السلطة) العدد ٤١. أيلول تشرين الثانى ١٩٨٦.

١٣ ـ المصدر السابق.

١٤ ـ .(الخطاب والسلطة:ميشيل فوكو وادوارد سعيد). ضمن ملف التفكيك. نقد المركزية الغربية. آفاق عربية العدد ٥ مارس ١٩٩٢ السنة ١٧.

١٥ ـ سعيد، إدوارد. (الاستشراق: المعرفة. السلطة. الانشاء)، ترجمة كمال أبو ديب. بيروت. مؤسسة الابحاث العربية ط٢ ١٩٨٤، ص ٨٢.

١٦ ـ المصدر السابق. ص ٩٥.

١٧ المصدر السابق. ص ١٤٤.

١٨ ـ المصدر السابق ص ١٥٠.

١٩ ـ لويس، برنارد. مسالة الاستشراق ـ ملاحظات برنارد لويس حول كتاب الاستشراق وردت فى موضوع (خصائص النص الاستشراقى فى وضعية النزاع ملاحظات اولية حول سجال برنارد لويس وادوارد سعيد) ترجمة واعداد كامل يوسف حسين. مجلة الاستشراق ـ دائرة الشئون الثقافية. بغداد. العدد الثانى ـ شباط ١٩٨٧.

٢٠ ـ المصدر السابق.

٢١ ـ ياسبرز، كارل. (الحرية والسلطة). مجلة ديوجين (مصباح الفكر) العدد الاول المجلس الدولى للفلسفة والعلوم الانسانية ـ القاهرة ١٩٥٩.

٢٢ ـ سعيد، ادوارد (الاستشراق: المعرفة. السلطة. الإنشاء)، ترجمة كمال أبو ديب. بيروت. مؤسسة الابحاث العربية ط ٢، ١٩٨٤، ص ٢١٦.

٢٣ ـ المصدر السابق. ص ١٥١.

٢٤ ـ المصدر السابق. ص ١٦٣.

٢٥ ـ ابراهيم، عبد الله. (المركزية الغربية للاستشراق) ضمن ملف خاص:العرب والغرب. آفاق عربية العدد ٩ ـ ايلول ١٩٩٣. السنة ١٨.

٢٦ ـ سعيد، ادوارد (الاستشراق: المعرفة. السلطة. الإنشاء)، ترجمة كمال أبو ديب. بيروت. مؤسسة الابحاث العربية ط ٢، ١٩٨٤، ص ١٧١.

٢٧ ـ الدعمى، محمد عبد الحسين: (التاريخ العربى والاستشراق: تطبيقات نقدية فى دوافع المستشرقين. آفاق عربية. كانون الاول. السنة السابعة عشرة ـ ١٩٩٢.

٢٨ ـ المصدر السابق.

الاستغراب فى

إذا كانت ضرورة فهم الذات والآخر نابعة من سياق عملية التغير المتسارعة فى العالم وسقوط الكثير من الحواجز أمام انتقال المعرفة . فإن ردة الفعل السائدة على الرايات الشرقية هى التحصن بالماضى ، فيما يبدو انه نوع من الشعور المضاعف بالنقص تجاه إنجاز الغرب الحضارى .

قد لا يبدو « الاستشراق» اسما مناسباً للدراسات التى تكتب عن الشرق، وعلى الأخص عن العرب والمسلمين، فى السنوات الأخيرة، وبالتالى فان الاسم المناسب لهذا النوع من الدراسات هو «الدراسات الشرقية» أو «الدراسات الإقليمية» كما يذكر إدوارد سعيد فى كتابه الاستشراق (١) لكن تغير الاسم لا يعنى تغير إطار النظرة أو تغير المفاهيم الأساسية التى توجه هذا النوع من الدراسات التى تحولت من استلهام العلوم فقه - اللغوية إلى استخدام ذخيرة العلوم الغربية الحديثة، مثل علم الاجتماع والأنثروبولوجيا لوصف الخصائص شبه الثابتة للشرقيين. ومن هنا يبدو التغير فى العنوان وإطار العلوم المستلهمة غير ذى بال مادامت اللغة والمفاهيم والمعطيات أو الأنماط التصورية الاستشراقية نفسها هى ما يتردد فى الدراسات الغربية الراهنة للشرق . إن تصور الشرقيين بوصفهم غير قابلين للتطور وأنهم يخدعون أنفسهم بصورة دائمة (٢) هو ترداد واضح للمفاهيم الاستشراقية المنحدرة من عمل إرنست رينان وأقرانه من مستشرقى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . وإذا كانت «المنظومة المركزية للاستشراق هى أسطورة التطور المعاق للساميين (٣) فإن ما يسمى الدراسات الشرقية أو الإقليمية تتخذ من أسطورة التطور المعاق للعرب والمسلمين هاديا لفكرتها عنهم وإطارا نظريا لما تحاول دراسته من موضوعات تتصل بالعرب والمسلمين .

ما يوحد هذين الحقلين من حقول الدراسة هو الهدف الاستراتيجى الذى يوجه الاستشراق والدراسات الإقليمية، أى تلك العلاقة من علاقات القوة والسيطرة والهيمنة التى تتحكم بالمفاهيم والمعايير ومادة البحث والنتائج التى يخلص إليها الباحثون. وإذا كان تعريف الاستشراق هو أنه أسلوب غربى للسيطرة على الشرق، واستبنائه، وامتلاك السيادة عليه (٤)، فإن عمل المستعربين Arabists والباحثين الغربيين فى الإسلام Islamists توجهه رغبة الغرب بامتلاك الهيمنة على منابع النفط والأسواق الهائلة المستهلكة للبضائع الغربية، ونخص بالذكر أمركا كونها القوة السياسية الأساسية التى ما فتئت منذ افول القوى السياسية الكبرى، وعلى رأسها القوتان الفرنسية والبريطانية، توجه اهتمامها نحو المنطقة العربية وتوجه الدراسات الإقليمية الامريكية إلى معرفة المنطقة العربية والإسلامية لغايات تسهيل السيطرة عليها .

فى هذا الإطار من الوعى بـ «المعرفة الاستشراقية» أو ما يفيض عنها من الدراسات الشرقية أو الإقليمية فان تصور شكل من أشكال المواجهة ذات الطبيعة المعرفية ضرورى لا لمعرفة الذات وتجريدها من الأوصاف الاستشراقية النمطية، التى تحط من قدر العربى والمسلم وتسبغ عليهما أوصافا ذات طبيعة قارة تفتقر إلى التطور والتغيرية ، فقط بل من أجل معرفة الآخر وتغيير نظرته إلى الآخر و إلى نفسه .

إذا كانت ضرورة فهم الذات والآخر نابعة من سياق عملية التغير المتسارعة فى العالم وسقوط الكثير من الحواجز أمام انتقال المعرفة وقدرة أبناء الشعوب الشرقية على التأثير على فهم الآخر لنفسه وللآخرين فإن ردة الفعل السائدة على الدراسات الشرقية هى التحصن بالماضى والتقوقع على الذات فيما يبدو نوعا من الشعور المضاعف بالنقص وردة

مــواجـــهــة الاســــتـــشــــراق !

فـــخـــرى صـــالح

الفعل العصبية على إنجاز الغرب الحضارى والتحصن وراء «معرفة» نمطية من الطينة نفسها التى تخلقت منها المفاهيم الاستشراقية. إن إسباغ صفات جوهرية ثابتة على الغرب هو وقوع فى الفخ نفسه الذى وقع فيه الاستشراق. ولما كانت رغبة الاستشراق هى الإثبات لنفسه وللسلطة السياسية التى توجهه وتدفع له ميزانية بحوثه أن الشرقى متخلف، وبالتالى ينبغى أن يحضر ويحكم من قبل الغرب الحضارى، فإن ردة الفعل السلفية على الحضارة الغربية ووصف الغرب بأوصاف جوهرية ثابتة هو استمداد من المفاهيم العرقية الجوهرانية نفسها. ومن هنا يبدو اقتراح علم للاستغراب، كمقابل للاستشراق، نوعا من ردة الفعل العصبية على المفاهيم الاستشراقية والتصورات النمطية الغربية عن العرب والمسلمين .

يبدو مشروع حسن حنفى فى كتابه مقدمة فى علم الاستغراب (٥) مسكونا بهذا الهاجس لتقديم مشروع نظرى للرد على التصورات الاستشراقية عن العرب والمسلمين، وهو انطلاقا من هذا التصور النظرى لضرورة إيجاد مشروع استغرابى مقابل يرى أن «الاستغراب» «هو دفاع عن النفس ، وخير وسيلة للدفاع الهجوم، والتحرر من عقدة الخوف تجاه الآخر ، وقلب الموازين راسا على عقب، وقلب المائدة فى وجه الخصوم» (ص :٣٠) . وهو يشرح الهدف من مشروعه قائلا إن «الاستغراب هو الوجه الآخر والمقابل بل والنقيض من» «الاستشراق». فإذا كان الاستشراق هو رؤية الانا (الشرق) من خلال الآخر (الغرب) يهدف «علم الاستغراب» إذن إلى فك العقدة التاريخية المزدوجة بين الانا والآخر ، والجدل بين مركب النقص عند الانا ومركب العظمة عند الآخر» (ص:٢٩) .

الا يعنى هذا الكلام نوعا من ردة الفعل العصبية تجاه النظرة الاستشراقية إلى المنطقة العربية الإسلامية، وبالتالى محاولة لتأسيس «علم» يفتقر إلى المصداقية الموضوعية لانطلاقه من محاولة الرد على الآخر بادواته نفسها ، اى تشكيل معرفة نمطية بالآخر وسلسلة من التصورات العرقية والميتافيزيقية حوله ، وهو أمر غير بعيد عن مفاهيم حسن حنفى ومنهجه الفلسفى ؟ وإذا كان معظم المشتغلين بقراءة الاستشراق، وتبيان أسس تصوراته التى أملتها حاجات استعمارية للسيطرة على الشرق ، يقرون بأن الاستشراق ليس علما ولن تكون كذلك «المعارف» التى تغرف من معينه ، فإن الاستغراب لن يكون هو ايضا علما لانطلاقه من التحيزات العرقية نفسها.

لقد حلل إدوارد سعيد فى كتابه «الاستشراق» العلاقات التى تقوم بين القوة والمعرفة وبين بجلاء الآثار المدمرة التى تنتج عن عمليات استخدام المعرفة لأغراض السيطرة والهيمنة على الشعوب الأخرى ، وشخص ما يسميه فى السطر الأخير من كتابه «بالانحلال الإغوائى للمعرفة، اى معرفة، وفى أى مكان، وفى كل زمان (ص٣٢٥) . ومن هنا تبدو الدعوة إلى شىء شبيه بالاستشراق وقوعا فى الدائرة الجهنمية نفسها من عمليات تحويل الآخر فى عين الأنا ومحاولة رسم صور نمطية له تساعد على تقبله واستبنائه وإحداث مراتبية عرقية بين الانا والآخر. وعلى الرغم من ان تحليل حسن حنفى للثقافة الغربية، وتلخيصاته التبسيطية للفلسفة الغربية، ترتدى لبوس المعرفة العلمية إلا أن صدورها عن وهم إمكانية إيجاد «علم للاستغراب» يحد من طاقات هذا المشروع الطموح لقراءة الآخر فى عين

الانا . إن قــولـه ان هـدف «علـم الاستغراب» هو تحويل هذه العلاقة غير المتكافئة بين الانا والآخر إلى علم دقيق ومنطق محكم وجدل تاريخي (ص:٧٩٠) تنسفه المحاولات العقيمة لإثبات انعكاس مسار الثقل الحضاري والتنبؤ بعودة هذا الثقل إلى الشرق (انظر : ص ٧٦٨ ـ ٧٧٧) ، وهو تنبؤ لا يستند سوى إلى تنبؤات الفلاسفة الغربيين أنفسهم، مثل اشبنجلر و هوسرل وشيلر وتوينبي، فيما يتعلق بانحلال الحضارة الغربية (ص:٧٦٨). ولا يمكن تصنيف تنبؤ حسن حنفي ، رغم استناده إلى اقوال الفلاسفة الغربيين، إلا في خانة التفكير الرغبي الذي يقوم في أساس عمله الاستغرابي باكمله .

يندرج عمل حسن حنفي في إطار القرابة التي يقيمها عزيز العظمة [6] بين الاستشراق والتأصل ، فكما أن الاستشراق هو علاقة خارجي بداخلي فإن التأصل هو علاقة ما خرج عن الأصل بأصله. وهو من هذا الباب يحاول، في إطار بناء موقف من التراث الغربي، أن يقرأ تراث الغرب الفلسفي بوصفه مشروعا محكوما بعلامات النهاية . ولعل هذا التفكير الرغبي لا يبتعد كثيرا عن المفاهيم الاستشراقية والصور النمطية التي وصف بها الاستشراق الشعوب الشرقية، وذلك من حيث كون هذا التفكير الرغبي بعيدا كل البعد عن التحليل الموضوعي لأسس نمو الحضارة الغربية وآفاق تطورها ونمو هيمنتها السياسية والاقتصادية والعسكرية والثقافية خلال القرن المقبل .

لقد تنبه إدوارد سعيد في كتابه الاستشراق إلى خطر التفكير بانشاء حقل جديد للدراسة أسماه «الاستغراب» Occidentalism إذ قال إن نتحدث عن تخصص بحثي بوصفه «حقلا» جغرافيا هو ، في حالة الاستشراق، أمر ذو دلالة جلية؛ إذ لا يحتمل أن يتخيل أحد حقلا مناظرا له اسمه«الاستغراب» .(ص:٨٠).

إن عبارة سعيد الشاجبة لإمكانية المناداة بحقل جديد من حقول الدراسة يطلق عليه اسم «الاستغراب» لم تمنع حسن حنفي وآخرين من وضع الأسس لمثل هذا الحقل. و واضح من إشارات سعيد في مواضع مختلفة من كتابه المميز حول الاستشراق انه لم يكن يقصد إلى سد السبيل أمام قراءة الشرقي للغربي، بل إنه كان يقصد التحذير من الأخطار الكامنة وراء بناء «معرفة» جديدة، شرقية هذه المرة، تقوم على أسس التقسيمات العرقية والجغرافية التي تحكمت في الخطاب الاستشراقي ونسله مما يسمى بالدراسات الشرقية أو الإقليمية . إنه يسأل في الاستشراق كيف يستطيع المرء أن يدرس ثقافات وشعوبا أخرى من منظور تحرري، أو لا تلاعبي، أو لاقمعي؟»، مجيبا أن «على الإنسان في هذه الحالة أن يعيد التفكير في مشكلة المعرفة والقوة المعقدة المتشابكة باكملها». (ص:٥٧)

ويبدو أن إجابة سعيد كانت متضمنة في مشروع آخر يشبه في منهج بحثه الاستشراق، وقد رأى هذا المشروع النور أخيرا. إن سعيد في كتابه الثقافة والإمبريالية [7] يتساءل عن بدائل الإمبريالية ويرى ان هذه البدائل تتمثل في «الاعتراف بوجود ثقافات ومجتمعات اخرى» (P. XXII) . إنه يرى أن كتابه هو «عن الماضي والحاضر، عندنا» وعندهم (P.XXVI) . إن الحل المقترح لإشكالية العلاقة مع الثقافة الغربية، والنسل الاستشراقي من الدراسات التي تنشر عن المنطقة العربية والإسلامية، هو كشف الآخر الغربي أمام نفسه، وهذا ما يفعله سعيد في الاستشراق على سبيل المثال، وليس عبر ابتداع «علم» وليد نسميه الاستغراب ونحمله بالمفاهيم العرقية و الصور النمطية التي نشجب نشر الاستشراق لها وتعامله معها بوصفها طبائع ثابتة للآخر . إن دراسة الآخر شيء أساسي لفهمه والرد عليه ، وهي ضرورية ايضا لأنها تهدينا إلى صورة ذاتنا الفعلية بعيدا عن الاستيهامات التي تبنيها الشعوب والأمم حول نفسها .

إن فلاسفة ومفكرين من الشرق والغرب يعملون الآن على دراسة الذات والآخر بصورة موضوعية دون الوقوع أسرى الصور النمطية والمفاهيم العرقية المتحدرة من الخطاب الاستشراقي. ويشير إدوارد سعيد في خاتمة كتاب الاستشراق إلى عمل كل من جاك بيرك ومكسيم رودنسون كمثالين على النزعة الانتقادية والحساسية المباشرة للمادة الماثلة أمامهما، و عدم خضوعهما للأفكار المسبقة التي طبعت البحث الاستشراقي طوال تاريخه .

في الوقت نفسه يبدو عمل ميشيل فوكو وسمير أمين وإدوارد سعيد [8] ، بتلاقيهم حول بؤرة مركزية هي «الغرب» ومفهوم الغرب لنفسه ، نوعا من نقد الوعي الغربي لذاته ، الوعي الذي يشكل هؤلاء الثلاثة بـ « حقيقيته » إذا أمكن أن نستخدم واحدا من مصطلحات فوكو الأثيرة. كما أن عمل إدوارد سعيد في الثقافة والإمبريالية هو نوع من القراءة ذات الاتجاهين: قراءة أثر البعد التوسعي الامتدادي للإمبريالية على الثقافة وبعد علاقة الذات الغربية بالاخر (العربي، الأفريقي، الكاريبي، الآسيوي، الخ)، وقراءة رد فعل الآخر من خلال ما يسميه سعد ثقافة المقاومة. إن الثقافة والإمبريالية هو محاولة لتقديم قراءة بانورامية لعلاقة الثقافة بالقوة وانعكاسات هذه القوة على الضفة الأخرى، أي على الجانب الذي يمثله

الآخر غير الأوروبي، وهذه هي واحدة من الطرق التي يمكن أن تفتح سبيلا مناسبا للرد على الآخر الغربي بوضع الصورة الشاملة أمامه، صورة الذات والآخر، وذلك عبر عملية تحليل عضوية للثقافة الغربية الحديثة و المعاصرة والكشف عن الصور النمطية للآخر إضافة إلى وضع الصورة المقابلة التي استثارتها عمليات التوسع الإمبريالي في بلاد الآخر.

إن الرد على الاستشراق، ونسله من «المعارف» حول الشرق، لا يكون بإيجاد نظير للاستشراق بل عبر قراءة الذات والآخر وفق أسس موضوعية دون الوقوع أسرى المفاهيم النمطية حول الآخر الغربي في حمى الانتقام الذي بشر به حسن حنفي في كتابه عن الاستغراب. دراسة الذات والآخر من منظور معرفي موضوعي يستقي معارفه من المادة المدروسة الماثلة أمامه، لا من الأفكار المسبقة والصور النمطية الشائعة، هي ضرورة لفهم الذات قبل فهم الآخر. ونحن نعرف أننا نفتقر إلى المعرفة الدقيقة بالغرب، خصوصا أمريكا، لغياب مراكز البحث المتخصصة في جامعاتنا ومؤسساتنا العلمية وانشغالها بكل ما هو هامشي ومتكلس من موضوعات البحث. في الوقت نفسه تبدو القراءة الموضوعية للذات، دون خضوع للاستيهامات بديلاً فعليا عن استغراب هو رد فعل غاضب على الاستشراق، إذ إن لدينا نحن أيضا في ثقافتنا تصورات نمطية حول الآخر ينبغي أن نتنبه لها ولآثارها في صدامنا مع الحضارات الأخرى. ■

هوامش:

١ ـ إدوارد سعيد. الاستشراق: المعرفة، السلطة، الإنشاء. (ترجمة: كمال أبو ديب)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ،١٩٨١، ص: ٣٨.

٢ ـ انظر مثالا على وجهة النظر المنتشرة هذه في أوساط الدارسين الغربيين الراهنين للعروبة و الإسلام:

Robert D. Kaplan, The Arabists, the Romance of an American Elite, Free Press, 1993

٣ ـــ انظر إدوارد سعيد، الاستشراق، ص ٣٠٥:

٤ ـ المصدر السابق، ص: ٣٩.

٥ ـ حسن حنفي، مقدمة في علم الاستغراب، الدار الفنية، القاهرة، ١٩٩١.

٦ ـ انظر عزيز العظمة، «استشراق الأصالة»، مجلة الكرمل (بيروت)، العدد الثاني، ١٩٨١، ص: ٨٠.

٧ ـــ Edward Said, Cultue and Imperialism, Chatto and Windus, London, .7. 1993

٨ ـ في عمل ميشيل فوكو يعمل الفيلسوف الفرنسي الراحل على دراسة العقل الغربي وتضافر القوة والمعرفة في المجتمعات الغربية، وكذلك موقع الشاذين والمنحرفين والمرأة في هذه المجتمعات. أما الناقد والمفكر الفلسطيني ادوارد سعيد فإن مشروعه، في معظم كتبه يتركز حول الآخر (الشرقي، العربي المسلم، الافريقي، الآسيوي، الكاريبي، الخ) في الثقافة الغربية وتضافر القوة والمعرفة في المجتمعات الغربية من خلال معالجة الآخر وتوظيف المعرفة المصنوعة حول هذا الآخر من أجل الهيمنة عليه. بالمقابل يدرس المفكر الاقتصادي المصري سمير أمين علاقة المركز (الغرب) بالهامش (دول العالم الثالث).

التاريخية والتاريخ الأدبى :

مفهوم «العصر» يقدم هنا على أساس انه سواء كان فى التاريخ عموما ، أو التاريخ الأدبى بشكل خاص فإنه لايمكن اعتباره حقيقة من الحقائق بقدر ما هو تأويل، وانتخاب إنسانى ، وتجميع للحقائق لأغراض إنسانية ، ثم توليدها بشكل جماعى عن طريق صيرورة إعادة وصف لا نهائية .

إن مصطلحات مثل «حديث» Mod em ، و«عصر» Period، شأنها شأن المصطلحات التى نستخدمها فى دراسة الأدب ، بما فيها مصطلح «الأدب» نفسه، معضلة ومثيرة للجدل، ولايمكن الاستغناء عنها مع ذلك. والمصطلحان متناقضان ، فمصطلح «عصر» يتضمن نهاية ما ، وبرغم ذلك فإننا نشعر بأننا لانزال نعيش فى العصر الحديث بمعنى من المعانى، ويتساءل إيهاب حسن : «متى ينتهى العصر الحديث ؟ ومتى تنقضى الحداثة؟ وما الذى يمكن أن يليها ؟، وإحدى الإجابتين المقدمتين عن هذين التساؤلين هى أن العصر الحديث قد انتهى بالفعل ، وأننا نعيش الآن عصر ما بعد الحداثة ويقدم إيهاب حسن نفسه إسهاما مفيدا فى تعريف «ما بعد الحداثة» ، فى مقاله الذى قمت بالاقتباس منه ـ غير أنه ينظر إليها بوصفها تغييرا أو تطويرا للحداثة أكثر منها انقطاعا حاسما معها . ويبقى السؤال برغم ذلك : ثم ماذا بعد[1]؟ هل يكون الجواب :«نهاية التقسيم إلى عصور ؟» و«الحلول البطىء للتزامنية أو التواقيتية ؟ Similtaniety ، وهما نبوءتان تردان ضمن اقتراحات حسن الرؤيوية؟، وأتصور أن يقوم الحكماء الفرنسيون بتحية اقتراحات حسن الرؤيوية لقد قدم ليفى شتراوس مثلا رؤية يوتوبية لعالم يتولى فيه التسيير الذاتى automation تحرير الإنسان حتى يتمكن من الاستمتاع بكل مزايا وجود بدائى لازمانى خال من أية نقائص أو عيوب «يصنع فيه التاريخ ذاته ، ويكون فيه المجتمع الذى تمت إزاحته خارج وفوق التاريخ ، قادرا مرة أخرى على إظهار ما يمكن أن أطلق عليه «البنية البللورية المنتظمة» التى تخبرنا أفضل مخلفات المجتمعات البدائية بأنها غير معادية للوضع البشرى[2] وإذا افترضنا قيام مجتمع ما من هذه المجتمعات البدائية بقراءة هذه النصوص الأدبية ، فإن مقاربته لهذه النصوص ، سوف تكون بكل تأكيد هى مقاربة النقاد الجدد نفسها، بوصفها ملاعب دلالية أكثر منها تعابير أو تمثيلات تاريخية .

ومن الأحوط فى مثل هذا المجتمع أن نفترض عدم وجود مقررات جامعية فى الأدب أو دورات علمية ، أو أعراف تتعلق بجمعية اللغة الحديثة Medern Lan- guague Association) ، وجميعها مؤسسات تعتمد اعتمادا كبيرا فى التنظيم الفكرى لموضوعاتها ، على فكرة «التقسيم إلى عصور» .

وتمثل هذه القضية ـ التقسيم إلى عصور ـ جانبا مهما من قضية أكبر تتعلق بالتاريخ كصيغة معرفية ، وتطبيقاته فى حقل الأدب : هل التاريخ الأدبى أمر ممكن أو مرغوب فيه ؟ ولايمكن تجاهل مثل هذه التساؤلات بكل تأكيد . ذلك أن الكتاب أنفسهم والنقاد الذين يتلمسون الهروب من تاريخية الأدب أو إنكارها، يفعلون ذلك على أسس هى فى جوهرها تاريخية «بمعنى ما».

رسم خريطة العصر الحديث

ديفيد لودج*

ترجمة: السيد إمام

* مصرى الأصل، أمريكى الجنسية، يعمل الآن استاذا للأدب المقارن بجامعة وسنكنسون الأمريكية. كتب العديد من المقالات والكتب عن «ما بعد الحداثة» ويعتبر أحد مؤرخيها المرموقين .

وفى عصرنا الحديث ، يوجد دوعيان تاريخيان من ذوى الدعاوى الإمبريالية ، ولقد هوجمت الدعويان بل وقامت كل دعوى منهما بمهاجمة الدعوى الأخرى ، والأمر المثير للبلبلة هو أن الدعوعيين تنضويان بشكل مريك تحت مسمى : «التاريخية» . ويكون لزاما علينا من ثم أن نميز بين هذين النمطين من انماط التاريخية ، وتعيين حدودهما الفارقة قبل أن نشرع فى استقصاء مفهوم «العصر الحديث» فى الأدب ، استقصاء وثيقا مفصلا .

ويزعم النمط الأول من التاريخية أن «جميع الظواهر الإنسانية ظواهر مفردة»، وينبغى علينا من ثم تأويلها بالرجوع إلى سياقها التاريخى ، تبعا لعلم تاريخى وضعى ولقد تعرض هذا النمط من التاريخية للهجوم لكونه ايديولوجيا عقائديا، بمعنى أنه يدعى موضوعية وحيادية يحجبان فى الحقيقة تحاملا سياسيا واقتصاديا وفكريا بعينه ويعد الهجوم الذى شنه رولاند بارت على تاريخ الأدب الفرنسى التقليدى المحافظ للانسون Lancon، أحد الأمثلة الشهيرة لهذه النوعية من النقد(٣). وأحد الاعتراضات الموجهة إلى هذا النمط من التاريخية ، هو سعيه المصطنع لتقييد اللعب اللانهائى للمعنى لنص من النصوص . وكثيرا ما نشبت المعارك حول هذه المسألة إبان احتدام النقد الأميريكى الجديد .

وأحد الاعتراضات الأساسية حول مفهوم التاريخية الوضعية فى الأدب هو أن الأعمال الأدبية ليست حقائق فردية منعزلة كما هو الحال بالنسبة للوقائع التاريخية ، وإنما هى بالأحرى وقائع يمكن أن تتحقق عبر سيرورة القراءة نفسها ، كما أن لها أن تتحقق مرة بعد اخرى تبعا لتجربة كل قارىء وخبرته .

لقد اقترح هانس روبرت جوص Hans Robert Jaus مؤخرا التعامل مع بعد المؤسسة الأدبية عن طريق «جماليات التلقى» وذلك بتقصى الوسائل التى مكنت اعمال بعينها من تحدى وتغيير افق التوقعات الخاصة بجمهورها المباشر ومقارنة هذا بمكانة العمل فى افق التوقعات الخاصة بالمؤرخ الأدبى نفسه(٤) وللمشروع جاذبيته برغم انه قد يبدو اكثر انتقائية ، واقل منهجية فى وسائله مما ينادى به ...

ويدين هذا المنهج بالكثير لفلسفة كارل بوبر Karl popper فى العلوم . غير أن النصوص الأدبية تختلف اختلافا بيِّنًا عن النظريات العلمية ، كما أن تاثيرها اكثر صعوبة منها فى القياس.

اما النمط الآخر من التاريخية فهو النمط الذى قام بوصفه والهجوم عليه كارل بوبر نفسه ، ويعرف كارل بوبر هذا النمط من التاريخية فى كتابه «فقر التاريخية The Poverty of Historicism» على انها «مدخل للعلوم» يمكن بلوغه بالكشف عن «الإيقاعات» Rhythems و«الأنماط» Patterns والقوانين والاتجاهات التى تمثل أساس التطور التاريخى »(٥)، ويشير بوبر إلى أن مفهوم «العصر» يمثل اهمية قصوى بالنسبة لهذا النمط

من «التاريخية»، «تزعم التاريخية أن لاشىء فى الحقيقة يفوق فى أهميته ظهور عصر جديد»[٦]، وأن القوانين الشاملة الوحيدة يجب أن تكون ... قوانين التطور التاريخى التى تقرر الانتقال من عصر إلى عصر»[٧] وعلى قدر ماتستخدم التاريخية من النمط الأول مفهوم «العصر» فإنها بالتالى تقوم بالاقتباس من النمط الثانى، وتوفق بين مزاعمها الوضعية الخاصة، من حيث إن أى تاريخ امبريقى، لايعدو أن يكون فى الحقيقة سجلا تاريخيا كرنولوجيا لاينطوى على أى تقسيم للعصور . ويمكن الاختلاف الرئيسى بين هذين النمطين من أنماط التاريخية فى أن إحداهما - تلك التى وصفهابوبر- تستثمر ظهور عصور زمنية جديدة لها حتمياتها ومن ثم سلطتها الأخلاقية الإلزامية. وعلينا طبقا لهذه التاريخية أن نقوم بتعديل قيمنا الخاصة لكى ندعم التغييرات الوشيكة الحدوث فى المجتمع، وننسق معها. ويؤدى بنا الانتقال إلى مجال السياسة إلى أنواع عديدة من الشمولية التى يناهضها كتاب بوبر نفسه بصفة مبدئية، ويعلق بوبر «هذه النظرية التاريخية الأخلاقية التى يمكن وصفها بانها«حداثة أخلاقية» «أو مستقبلية أخلاقية»[٨] وهو الأمر الذى يعود بى إلى موضوعى مرة ثانية .

مما لاشك فيه أن الحداثة كحركة جمالية ، تاريخية ، بالمعنى الذى يقصده بوبر[٩] ولقد كان أنصار الحداثة الرئيسيون مغرمين دائما بإصدار البيانات التى يؤكدون فيها على الابتداعية الجديدة للعصر الحديث ، والحاجة من ثم إلى فن ثورى راديكالى جديد .إن عبارة فرجينيا وولف Virginia Woolf فى ديسمبر عام ١٩١٠ أو حوالى هذا التاريخ تبدلت الشخصية الإنسانية. تمثل مغالاة واعية لكنها برغم ذلك بيان جاد لمزاعم حداثية واسعة النطاق. والتاريخ الدقيق للقطيعة بين الماضى والحاضر مختلف عليه، من متحدث باسم جماعة إلى متحدث باسم جماعة أخرى، كما هو الشأن فيما يتعلق بتشخيصها. وقد يكون السبب المدعى هو موت الإله، أو النظرية النسبية، أو اكتشاف اللاشعور، أو نشوء مجتمع الجماهير، غير أن اتفاق الرأى على اختلاف التجربة الحداثية اختلافا قاطعا عن أى من التجارب التى سبقتها، وبضرورة أن يقوم الفن الحداثى بتثوير نفسه تجاوبا مع هذه الدعوة، أمر لافت للنظر دون شك. إن عبارة رامبو il faut être moderne «يجب أن نكون «حديثين» وعبارة باوند «فلنكن مجددين» وعبارة اليوت «إن على شعراء حضارتنا أن يكونوا معقدين تعقد الحضارة التى يعيشونها» تحمل جميعها نفس التوجه: تأريخ الجمالى وتجميل التاريخ . واتخذ هذا الاستحثاث عند بعض الكتاب مثل «نيتشه، ويتس، ولورانس» الذين كانوا فى موقع الوسط، منحى خلاصيا، تبشيريا بالعظمة والجلال وانهمار للنبوءات الرؤيوية، واجتذبت النظم السياسية الشمولية الشبيهة بتلك النظم التى ضمها بوبر إلى التاريخية فى علومه الاجتماعية، وبالأخص الفاشية، كثيراً من الشخصيات المؤثرة فى الحركة الحداثية، ولقد ظل هذا الأمر لغزا محيرا لوقت طويل، وعده معجبوهم النقديون الذين اتفق أن كان معظمهم من الليبراليين أو اليساريين ، فضيحة بكل المقاييس . وربما كان أحد أسباب انجذاب هذه الشخصيات نحو الفاشية، هو وجود عنصر عدمى قوى فى الفاشية والحداثة على حد سواء. أن الحداثة لاتقنع بمجرد خدمة السيرورة التاريخية على الطريقة التى تؤولها النصوص الماركسية عن التاريخية. إنها تضيق بالهروب من التاريخ كلية. التاريخ كابوس أحاول الاستيقاظ منه، هكذا صرح ستيفن ديدالوس وهو يطلق صيحته «عدم Nothing» جاعلا «شعلة الزمن الأخيرة الشاحبة»، تثب. لقد استدعى بول دى مان Paul de Man إحدى الفقرات المهمة من «أفكار عفا عليها الزمن» Thoughts out of Season لنيتشه ، يظهر فيها الحس التاريخى بوصفه عدوا للأصالة والموثوقية ، ويتم تمثيله عن طريق وجود حيوانى خالص «إن الحيوان يعيش بلا تاريخ : «إنه لايخفى شيئا ويتزامن مع كل لحظة بذاتها على ما هى عليه ، محكوم بصدقه على الدوام، غير قادر على أن يكون شيئا آخر غير نفسه ... وعلينا بناء على ذلك أن نأخذ بعين الاعتبار القدرة على أن نخبر الحياة بطريقة لاتاريخية بوصفها أهم التجارب وأكثرها أصالة ومن حيث إنها الأساس أو القاعدة التى يمكن أن نشيد فوقها مفاهيم الحق[١٠] والصحة، والعظمة، وأى شىء آخر ينتمى لعالم البشر، ويبدو أن الحيوان هنا متمتعا بالمرتبة المرجودة، مثله مثل الإنسان البدائى فى فكر ليفى شتراوس.

لقد تم على الأغلب وصف خصائص الفن الحداثى بصفة عامة ، والكتابات الحداثية على وجه الخصوص، بما فيه الكفاية : تجريب شكلى، إزاحة للنُظم Syntax المتعارف عليه، مخالفة جذرية للذوق واللياقة ، خلط وانتهاك للزمن التاريخى الكرنولجى، الترتيب المكانى ، الغموض، تعدد المعانى، الإبهام، الإشارات الأسطورية البدائية، اللاعقلانية، المبنيةبالرمز والموتيف عوضا عن المنطق السردى أو الحوارى، وهكذا.

ومن اليسير ملاحظة الكيفية التى تعكس بها مثل هذه الاستراتيجيات والموضوعات الإحساس بأن العصر

الحديث يملك قدره الخاص، الذى يمكن ان يكون محو التاريخ نفسه، والمشكلة تكمن فى أن العصر الحديث الذى ينظر باعتباره كينونة ثقافية واحدة، مهما تكن دقة الحدود الزمنية التى يمكن أن نعزوها إليه، يشتمل على قدر كبير من الكتابة غير الحداثية . والقبول بمفهوم التاريخية بالنسبة للعصر الحديث ، يجرنا إلى المعادل الأدبى للسياسة الشمولية ، أى رفض وقمع مالا يتفق مع الضرورة التاريخية المزعومة . ويعد رونالد بارت مثالا للناقد الأدبى الذى يسعد تماما باداء هذا الدور . لقد قدم بارت فى «درجة الكتابة صفر» تأويلا تاريخيا نموذجيا للأدب الحداثى «تفسخت» طبقا له ونتيجة لإخفاق ثورة ٨٤٨.الكتابة الكلاسيكية، وغدا كل الأدب منذ فلوبير وحتى اليوم مجرد معضلات لغوية(١١) والكتابة الحداثية الوحيدة بحق داخل هذه الخطاطة هى، من ثم، الكتابة الواعية بموقعها الإشكالى، ... المكتوب Scriptible عوضا عن المقروء -lis ible، وكما يصرح بارت S \ Z.هناك ما يمكن كتابته من جهة، ومن جهة أخرى، ما لم يعد بالإمكان كتابته(١٢).

يقول بوبر عند نهاية «فقر التاريخية» إن المشكلة بالنسبة للتاريخيين هى انهم يخلطون بين الاتجاهات والقوانين ، وبين تأويلاتهم الخاصة والنظريات التى تم ختبارها. ومن ناحية أخرى فإن التاريخين الكلاسيكيين (ويعنى بوبر هنا أنصار النمط الأول من انماط التاريخية التى قمت بوصفها) لايدعون نظرية، وإنما يقومون بإخفاء اتكالهم على التأويل «والمخرج الوحيد من هذا المأزق بطبيعة الحال» كما يقرر، هو أن نكون واضحين فيما يتعلق بضرورة تبنى وجهة نظر ما، وبان نقوم بتقرير وجهة النظر هذه بوضوح وجلاء، وأن نظل دائما على وعى بأنها واحدة من بين وجهات نظر متعددة ، وحتى بافتراض ارتقائها لكى تشكل نظرية ، فإنه قد يغدو من المتعذر فحصها وإثبات صحته»(١٣) وسوف أحاول أن أتبع هذه الوصايا، بإجمال وجهة نظرى الخاصة فى العصر الحديث للأدب .

وبداية، فإننى أود أن أشير إلى أننى روائى وناقد على حد سواء. روائى، كتب عدة روايات من النوع الذى يقرر رونالد بارت انه لم يعد بالإمكان كتابته، أى روايات تتواصل فى تقنيتها مع «الواقعية الكلاسيكية» ويرجع ذلك فى جانب منه إلى اننى كنت قد بلغت سن الرشد فى الخمسينيات، وهى الفترة نفسها التى اتفق أن شهدت وجها حداثيا غالبا فى تاريخ الأدب الإنجليزى الحديث . لقد كانت هناك فترات ، أو فترات ثانوية هيمنت فيها الكتابات ضد الحداثية فى إطار المفهوم الأوسع للعصر الحديث مثلا ، فترة الثلاثينيات من هذا القرن، واقول، العقد الأول ونصف العقد من هذا القرن وسقوط ما كان يعرف بمدرسة التحلل والانحطاط Decadence وظهور مجموعة باوند وإليوت كقوة مؤثرة فى الأدب الإنجليزى .

ورغم أننى وجدت مناخ الخمسينيات الذى شهد إحياء للواقعية فى إنجلترا متفقا مع تجاربى المبكرة كروائى ، فإننى كقارىء للأدب لم أستسغ الهجوم الذى شنته شخصيات مثل أميس Ami ، ووين Wain، وسنو Snow، ولاركن Larkin، وغيرهم من الشخصيات الممثلة لهذه الفترة على الاتجاهات السابقة عليها. لقد منحنى كل من «جيمس، ويتس، وجويس» أكثر تجاربى الأدبية جدارة واستحقاقا ومتعة عندما كنت طالبا ادرس، وظل هذا الأثر باقيا معى حتى بعد ان اصبحت مدرسا للأدب والنقد. وعلى قدر اهتمامى، فإن أى بيان تاريخى ادبى تاريخى للعصر الحديث لابد وأن يعترف من ثم بتواجد نوعين من الكتابة معا على الأقل داخل حدوده . ولا تعدو الكتابة الحداثية أن تكون أحد هذين النوعين ليس إلا . ولقد كان كتاب ستيفن سبندر Stephen Spender «صراع الحداثة» The Struggle Of the Modern (١٩٦٣) بتمييزه المفيد بين الحداثيين Moderns والمعاصرين Contemporaries خطوة فى الطريق الصحيح . غير أن المؤلف لم يعطنا تفسيرا للنموذج المتارجح لهيمنة مجموعة أدبية ، ثم مجموعة أدبية أخرى بعد ذلك . ويميل هذان النوعان من الكتابة فى البيان الذى قدمه سبنسر ، شأنه شأن معظم البيانات التى قدمها العصر الحديث، للتمحور حول قطب الشكل والمضمون .

لقد كان البحث فى الشكل والتكنيك، بوصفهما اكتشافا ، هو المنطقة المقصورة على كتاب الحداثة أو الحداثيين ، بينما صدق البعض ادعاءات المعاصرين ، أو ضد الحداثيين عندما أكدوا بأنهم لايهتمون بالشكل إلا بالقدر الذى يغدو فيه هذا الشكل وسيطا شفافا يمكنه أن ينقل محتوى أو مضمونا ثم اكتشافه فى العالم الواقعى. ومن الطبيعى أن يستدعى هذا الاستقطاب انصارا ومشايعين لكلا الاتجاهين، والمصادقة على أحدهما دون الآخر. ما يمكن كتابته من جهة، ومالم يعد بالإمكان كتابته من جهة أخرى .

لقد بدا لى على الدوام، أن ما نحتاج إليه، هو طريقة لإعادة رسم خريطة التاريخ الأدبى للعصر الحديث ، يمكنها رصد التنوع الكتابى فى إطار خطاطة مفهومية مفردة، دون التورط فى أحكام مسبقة على هذه النوعيات من الكتابة.

ولقد قمت فى كتابى «صيغ الكتابة الحديثة» The Modes Of Modern Writing (١٩٧٧)بتطبيق التمييز الذى اقامه

رومان جاكبسون بين الصيغ الاستعارية، والصيغ الكنائية للخطاب الأدبى ، على هذه المسألة . ويفترض هذا التمييز، شأن كل الأفكار البنيوية ، أن الإدراك perception والمعرفة cognition متعالقان . أن أية ظاهرة يمكن التعرف عليها وتصنيفها بفضل علاقاتها القائمة على التشابه، والإختلاف مع عناصر أخرى داخل النظام نفسه. ويمكن فقط تأسيس الهيمنة الاستعارية أو الكنائية بمقارنة معلومات أو معطيات من المستوى نفسه. وبمقدورنا بالتالى القول بأن الرواية الحداثية فى عمومها ، تغلب عليها الصيغة الاستعارية، إذا ما قورنت بالرواية الفيكتورية، وبأن ديكنز من بين الروائيين الفيكتوريين العظام، كان استعاريا، إذا ما قورن بثاكرى Thakeray الأكثر كنائية. وبأن أعمال ديكنز المبكرة كانت أعمالا كنائية، إذا ما قورنت بأعماله المتأخرة. وبأن الفصول التسلطية فى «المنزل الموحش» Bleak House تهيمن عليها الصيغة الاستعارية، وبأن استر Esther كنائية سردية . وبالمثل فإن جويس ، من بين كل الكتاب الحداثيين، ينتمى للصيغة الاستعارية أكثر مما ينتمى إليها لورانس، وكتابات جويس الأخيرة أكثر استعارية من كتاباته المتأخرة ، وتيار وعى ستيفن Stephen أكثر استعارية من تيار وعى بلوم Bloom. وينبغى أيضا الأخذ فى الاعتبار أن الأنواع الأدبية المختلفة تميل بطبيعتها نحو قطب أو آخر من هذين القطبين. فالسرد، ينتمى أساسا للصيغة الكنائية، أما القصيدة الغنائية، فتنتمى للصيغة الاستعارية بصفة أساسية. وبناء عليه فقد قامت الرواية التخييلية الحديثة بإزاحة السرد من مكانه الطبيعى على المحور الكنائى الاستعارى. وفى الوقت الذى دفع فيه الشعر الحداثى ميله الاستعارى المتأصل للنظم Verse إلى أقصى حدوده .

إن تطابق وانسجام الصيغة الكنائية المهيمنة، مع التأليف المتناقض للتاريخية، والنزعة للهروب من التاريخ ، التى قمت بوصفها سابقا، باعتبارها خصيصة مميزة لحساسية الحداثة من نيتشه إلى ليفى شتراوس يمكن التمثيل لها من خلال عبارة د. اتش لورانس المقتبسة من «رؤية نبوئية» Apocalypse ... لكى نستسيغ طريقة الوثنيين فى التفكير ، فإن علينا أن نسقط طريقتنا الخاصة فى الاستمرار والاطراد on-and-on من البداية للنهاية، ونسمح للعقل بالتحرك فى دورات، أو نطير هنا وهناك فوقا إختيار من الصور(١٤) إن قسما من هذه العبارة ينطبق بالمثل على تقنيات جويس، ويتس، وولف، واليوت مثلما ينطبق على أعمال لورانس نفسه، ومن جهة أخرى، يقوم الكتاب ضد الحداثيين معاصرو سبندر باستنبات النزعة الكنائية المتأصلة فى الفن الواقعى ، وتحاول رواياتهم - روايات بينت Bennet وأورول Orwell، وأميس Amis التى تمثل نماذج مأخوذة من أجيال مختلفة، أن تقلد بطريقة أمينة ومخلصة بقدر الإمكان، العلاقات الواقعية بين الأشياء، كما تبدو فى المكان والزمان .

إن الشخصيات والأفعال، والخلفية التى تؤدى عليها هذه الشخصيات أفعالها، قد ضمت جميعها إلى بعضها عن طريق التجاوز الفيزيقى، والتعاقب الزمنى، وقاعدة السبب والنتيجة المنطقية، والتى يتم تمثيلها فى النص عبر مجموعة مختارة من التفاصيل المجازية . لقد دفع الشعراء ضد الحداثيين من أمثال كبلنج Kipling وأودن Auden، ولاركن Larkin، الشعر ضد الطبيعة الخاصة فى الاتجاه نفسه، مؤثرين نبرة صوتية نثرية، أو حوارية، أو خطابية، ملتزمين بالقواعد التأليفية للمنطق والنحو التقليديين التى يجد الشعر الحداثى لذة فى خرقها وانتهاكها..

فإذا ما قمنا بضم النمذجة التى قام بها جاكبسون للخطاب، إلى النظرية الشكلانية الروسية فى الديناميات الأدبية، والتى تمثل سيرورة تدفعها ذاتية ولا مألوفية الإدراك، ترتب على ذلك ضرورة ظهور شكل جديد من أشكال الإبداع بسبب استنفاد الشكل القديم لإمكانياته التعبيرية ، وهذا يفسر ما يبدو لنا إيقاعا دائريا فى التاريخ الأدبى. لماذا يغدو الإبداع الأدبى الجديد على الأغلب، عودة إلى القديم الذى يسبقه، فى بعض نواحيه. لماذا تبدو وجود التجربة الاستعارية وكأنها تتبادل مواقعها مع وجود الواقعية الكنائية. فإذا سلمنا بصحة افتراضات جاكبسون، فلن يكون أمامنا إذن مكان آخر للكتابة إلا بين هذين القطبين .

والتحدث عن الإيقاعات والدورات فى التاريخ الأدبى ، يقربنا بشكل مريب فيما أعلم من تشخيص بوبر للتاريخية. وبقدر ما تظل المقاربة البنيوية للتاريخ الأدبى مخلصة لأصولها الشكلانية ، فإنها لا تتعارض على ما أظن مع فرضيات بوبر النقدية. إنها غير متعصبة، أو متعالية، أو وصفية. وإنما على العكس، شاملة، ومتعادلة وتقتصر قوتها التنبؤية على الدعوة بأن الصيغة الأدبية المهيمنة، سوف تتخلى عن مكانها إن عاجلا أو آجلا، لشىء ما يعارضها بطريقة ما. سوى أن النصوص التى سوف يتحقق فيها هذا التغيير، تظل غير متنبئ بها بل ولايمكن تخيلها.

ويبدو التنبؤ محفوفا بالمخاطر الآن، لأنه من الصعب علينا أن نقرر ماهية

الصيغة الأدبية المهيمنة فى الوقت الحاضر فى إنجلترا على وجه التأكيد، وفى امريكا على وجه الاحتمال، أو وضع هذه الصيغة إن وجدت، على المحور الاستعارى الكنائى. وقد تكون هذه المسألة مشكلة مألوفة تتعلق بالمتطور، ونقصد، قربنا الشديد من فنوننا بالدرجة التى لانستطيع معها تمييز الغث من السمين، أو ربما يُرد ذلك إلى كتابنا المفعمين بالحيوية والنشاط، الذين إن تم لهم بوعى أو بدون وعى استيعاب المبادىء البنائية للنظام الأدبى، اجتمعوا على خيانته والتألب عليه، رافضين الاختيار بين أى من الصيغتين: الاستعارية، أو الكنائية، مستخدمين كلتا الصيغتين بطرق متطرفة، تناقضية، عبثية فى الغالب، او تهكمية، فى إطار عمل مفرد واحد و أو داخل مجموعة من الأعمال. فإذا سلمنا بذلك، فسوف يتسق هذا مع واحدة من مسلمات بوبر، ونقصد تحديدا، تلك المسلمة التى تقول إن التنبؤ فى حقل الثقافة الإنسانية، أمر مستحيل، وغير ممكن، لأنه مهما كان من متانة القاعدة التى يرتكز عليها هذا التنبؤ، فإنه مقيد بإثارة الأفعال التى تم تصميمها لكى تنقلب عليه.

ونجمل القول، فنقول، إن مفهوم «العصر» سواء فى التاريخ عموما، أو التاريخ الأدبى بشكل خاص، ليس حقيقة من الحقائق بقدر ما هو تأويل، وانتخاب إنسانى، وتجميع للحقائق لاغراض إنسانية، ثم توليدها وتعديلها بشكل جماعى عن طريق سيرورة إعادة وصف، لانهائية. وأى تاريخ للأدب، ينبغى إرساؤه، داخل وصف الشكل الأدبى، بيد أنه لايوجد أى تشخيص للشكل الأدبى يمكنه أن يعلل كل ماينتمى لمنظومة الأدب فى العصر الحديث، فإذا افترضنا وجود عصر حديث واحد، يبدأ فى وقت مافى نهاية القرن التاسع عشر، ويمتد حتى وقتنا الحاضر، فإن ذلك سوف يستلزم بالضرورة البحث عن المصطلحات التى يمكنها أن تعرِّف هذا العصر خلف حدود الفنون، فى تبدل الوعى الإنسانى بفضل التطور العلمى، والعلوم التطبيقية، والفلسفة، وعلم النفس. ولقد استجاب كتاب مختلفون، ومجموعات مختلفة من الكتاب، لتجربة الحداثة بطرق مختلفة فى أوقات مختلفة، وأماكن مختلفة. ولايوجد شكل واحد مفرد للعصر الحديث، وإنما مجموعة من الأشكال. غير أن هذا التنوع، يمكن اختزاله إلى نظام واضح ومفهوم، إذا ما أحلناه إلى ما هو ثابت، ومحدد فى الأدب بوصفه نظاما دالا، يعيد رسم خريطة التطورى والتاريخى، على أرضية من التزامنى أو الآتى. ■

1 Ihab hassan, POSTmodernISM Aparacritical Bibliography, New Literary History 3 (Autumn 1971),p.7

2 Claude Levi-Strauss, Tbe Scope of Anthropology (London, 1967), p.49.

3 Roland Parthes, Critism as Laguage, in Twentieth Century Literary Criticism, ed, David Lodge (London, 1972), p.648

4 See Hans Robert Jauss, ,Literary History as a Challenge to Literary Theory, New Literary History, 2 (Autumn 1980), pp.7-37.

5 Karl Popper, Tbe Poverty of Historicism (London, 1961), p.3.

6 lbid., p.10.

7 lbid., p.41.

8 lbod., p.54.

9 ,One of the features of the age we are talking about is that it is remarkably historicist. Malcolm Breadbury and James McFarlane, The Name and Nature of Modernism , ed. Breadbury and McFarlane (Harmonds- worth, 1976) ,.p.20 .

10 Paul de Man, .Literary History and Literary Modernity. ,Daedalus, 99(1970) .p.387 . Iam much indebted to this essay For the way it draws attention to the Paradoxes in modernist attitudes to history .

11 Barthes, Writing Degree Zero (London, 1967),p. 9 .

12 Barthes, S\Z (London, 1975) , p.4 .

13 Popper, op .cit p.152

14 Quoted by Bradbury and McFarlane, op . cit.p , 55.

التجريدية وأثرها فى الفن المصرى

محمد حمزة

ناقد تشكيلى

المصطلح وأصوله

قد إذا نظرنا إلى كلمة «تجريد» كمصطلح جوهرى يقع فى قلب الفن المعاصر للقرن العشرين من ناحية تعريبها، نجد أنها فى مختار الصحاح طبعة ١٩٣٨ ص ٩٩، تعنى التعرية من الثياب والتجرد أى التعرى وتجرد للامر أى جد فيه؛ وإذا بحثنا فى المعجم العربى الاساسى طبعة عام ١٩٨٩ ص٢٣٩ نجد: جرّد، يُجرّد الامر أو الشئ». (فى الفلسفة والفن) بمعنى انتزع عنصرا من عناصره والتفت إليه وحده دون غيره، أو استخرج ذهنيا الماهية بقطع النظر عن تشخيصها الخارجى، «والأصل فى عملية التجريد الذهنى راجع إلى قدرة العقل على استخلاص معنى الأشياء الموضوعية المحسوسة من ظواهرها وأشكالها اللا متناهية»، «والتجريد» منسوب إلى الفن وهو اتجاه حديث لا يعتمد على محاكاة لموضوع معين.

وفى المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية للدكتور ثروت عكاشة لم يتعرض إلى كلمة تجريد ولكنه ذكر فى ص٢ عن «التعبيرية التجريدية» فقط وقال: إنه تعبير مرتجل غير ذى وحده أو موضوع عما يعتلج فى النفس أو يعتمل فى الفؤاد.

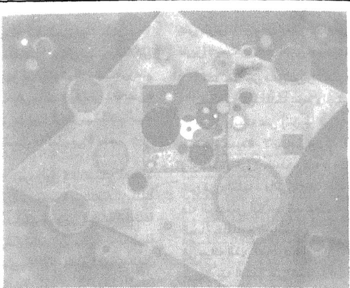
وإذا بحثنا أكثر فى اللغة العربية الغنية بمفرداتها نجد أن هناك ثنائية «بين التجريد والتفريد» فالتفريد بمعناه التوحيدى يشترط وفق تعريف الطوس: «تجريد النفس عن رؤية تأثير الكائنات وتجميد نسبة الأفعال إلى المخلوقات، وتجريدها عن الهيئات النفسية وعن الأسماء والصفات وعن رسوم جميع الكائنات».

وهكذا نجد أن مصطلح «التجريد» فى اللغة العربية الصق للمعنى من مرادفه اللاتينى، ذلك أن الإسلام يقوم فى الأساس على قاعدة «التنزيه» البصيرى القلبى، وليس على التشبيه العينى الحسى فى الغرب، وخصائص هذه النظرة حضارياً هى التى تجعله يتجنب التشبيه أكثر من النهى العقيدى.

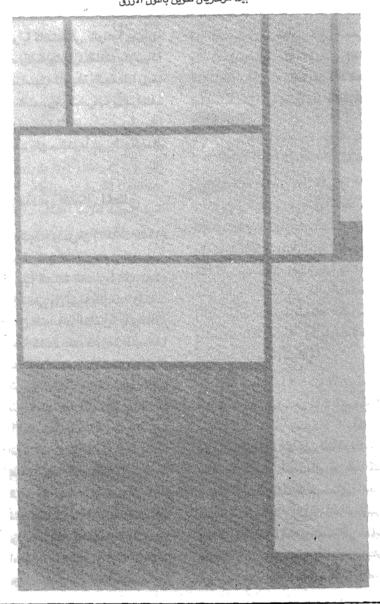
والعملية التجريدية أبعد ما تكون عن تجريد العمل الفنى من شخصية الفنان.. إنها فقط تزيل القناع الحسى عن الواقع الفعلى وتعنى أيضاً سلب الشئ من صفاته التصورية.. وإرجاعه إلى جذوره الأصلية.. وبالتالى يصبح الفن التجريدى لا يعتمد على أشكال الطبيعة، بل يأخذ منها أصولها.

وبذلك تتيح لشخصية الفنان الحرية والتألق والانطلاق. وهناك اتجاهان واضحان فى ميدان التجريد المعاصر «التجريد الهندسى» و«التعبيرية التجريدية» وقد تداخلت فيما بينهما قدرة التخيل والابتكار والانطلاق والتلقائية والعقلانية.. إلى أن وصل اتجاه كل فنان تجريدى إلى التفرد فى أسلوب تناوله.

فاسيلى كاندنسكى
نبـرة اللون الوردى



بيت موندريان تكوين باللون الأزرق



الهامات النسور

ولقد ظهرت بشائر الفن التجريدى فى أوائل عام ١٩١٠ فى هولندا، وألمانيا، وروسيا، وذلك خلاف جماعة فنانى «المكعبات الصغيرة» التى تكونت فى باريس، وكان الشكل المبكر للفن الهندسى التجريدى يتمثل فى بعض صور جماعة «الأورفيوس Orphism» وخصوصاً فى أعمال روبرت ديلونى (١٨٨٥ ـ ١٩٤١) التى رسمها عام ١٩١١ وسماها «النوافذ المتزامنة» وايضاً فى أعمال الفنان التشيكى الأصل فرانك كوبكا عضو الجماعة نفسها (١٨٧١م) وخصوصاً فى لوحته «اسطوانة نيوتن».

وفى موسكو قام ميشيل لارينوف (١٨٨١ ـ ١٩٤٠م) بابتكار أسلوب جديد فى الرسم الملون عام ١٩٠٩ أطلق عليه اسم رايونزم Rayonnism الذى يعتمد أساساً على اختراق الأشعة الضوئية لديناميكية الشكل.

ويرجع الفضل للفنان الروسى كازمير ميلفتش (١٨٧٨ ـ ١٩٣٥) فى محاولته تخليص الفن التجريدى ورده إلى أصوله الأساسية بتصوير بعض الدوائر والمربعات.. وبلغت حركته السوبرماتيزم Supermatism أقصاها عندما رسم لوحته المشهورة «أبيض على أبيض».

مخترع الجمال الخالص

ويعتبر الفنان فاسيلى كاندنسكى الأب الروحى للتعبيرية التجريدية (١٨٦٦ـ ١٩٤٤) عندما كتب رسالته حول «العنصر الروحى فى الفن» عام ١٩١٠ والتى ميز فيها بوضوح المراحل المتطورة التى أفضت به إلى «اللاموضوعية» بين ثلاثة منابع مختلفة من منابع الوحى:

(١) وقع العالم الخارجى المباشر فى نفوسنا وهو الانطباع Impression من الطبيعة ويتجلى فى شكل تصويرى خالص.

(٢) التعبير التلقائى، اللاشعورى فى الغالب، ذو الطبيعة الباطنية لا المادية أى «الروحانية» وهذا ما سماه الارتجال Improvisation .

(٣) التعبير عن شعور باطنى يتكون على مهل، وهنا يقوم العقل والإدراك والتصميم بالدور الأكبر، ولا يتبقى أى شئ من ذلك فى الأثر الفنى، سوى العاطفة والشعور، هذا هو التكوين البنائى Composition كانت تلك الكلمات تنبؤاً، ووصفاً مباشراً لجميع الاتجاهات الفنية المعاصرة الرئيسية والتى ظهرت ما بين الحرب العالمية الأولى والثانية وما بعدها.

واستطاع كاندنسكى عام ١٩١٣ من رسم لوحته المشهورة بحرية التصميم التجريدى الخالص ارتجال رقم ٣٠ «Improvisation 30» ونظر لحريته فى التعبير عن إحساساته الشخصية، وعدم اهتمامه بأى قاعدة أو قانون.. فالحرى أن نطلق عليها أول لوحة تعبيرية تجريدية صورها فنان فى العالم.

لقد رسم ولون كاندنسكى أعمالا تجريدية خالصة مع أنه كان فناناً متمكناً من كل الجوانب العملية لصناعة الصورة.. ويعتبر الرسم فى ذاته حصيلة من التدريب المنظم والمثابرة فى تحصيل التقنية.. والتحكم فى الصنعة والمهارة الفنية.

ولدراية كاندنسكى الواعية ومهارته الفائقة، وعلمه وغزارة ثقافته بالإضافة إلى حساسيته المرهفة بالجمال، وربما بسبب شعوره بالحركة والدراما.. صارت صورة تنبض بالحيوية حتى الآن.. لقد كان مخترعاً فى علم الجمال الخالص.

مهندس الشكل المطلق

أما بيت موندريان (١٨٧٢ـ ١٩٤٤) أحد رواد الفن التجريدى المتميز بالهندسية الجادة الصارمة، قد تجنب الخط المنحنى والإيهام بالبعد، وابتعد تماماً عن اللمسات التأثيرية بفرشاته.. فاللوحة كانت عنده فراغا مسطحا أملسا، أما الخطوط والأشكال والألوان التى تجرى فوقها، هى التشكيل الفنى المخاطب للعقل، هى المادة الوسيطة التى تثير الأحاسيس والمشاعر، التى تستمد كيانها الميتافيزيقى من الأوضاع الطبيعية المحيطة، وكل ما فى الوجود من علاقات يود لها أن تنعكس فى فنه.. علاقات ديناميكية تعبر عن التماثل، والاتزان، الزائد والناقص، الأفقى والراسى، السالب والموجب.. التى يعتبرها موندريان مظهراً عاطفياً يدل على طريق تفتيت الرياضى الهندسى هو طريق البحث عن سر الحياة وخلودها.

لقد خاض موندريان تجربته «التشكيلية الجديدة» بجد واجتهاد ومثابرة.. وانكب على إنتاجها فى لوحات صغيرة عديدة.. لا يفصل بين أشكالها وألوانها إلا فروق طفيفة.. كأنه يبحث عن شئ فى داخلها.. والتى اعتمد فيها على فنه الهندسى اللاموضوعى، الوثيق الصلة بالمفاهيم الرياضية والتى تنبأ بها فى بيانه الذى أصدره عام ١٩٢٠ عما فى نظريته الفنية التى ضمنها آراءه فى «الشكل الوظيفى والتوحيد بين الجمال الفنى والكمال النفعى» وعما سيحدث فى المستقبل من تطوير فنون العمارة والنحت وتصميم الآلات وفروع فنون الصناعة، والتى تحققت بعد ذلك فعلا. لذا يستحق أن يطلق عليه مهندس الشكل المطلق.

فنان الخيال السحرى

ولقد توصل بول كلى (١٨٧٩ـ ١٩٤٠) إلى ابتكار نوع من الأبجدية الجديدة التى أخذ يؤلف منها المفردات والعبارات التجريدية الفنية البسيطة.. كما كان بوسعه أن ينطلق كما يشاء من عالم المادة الكثيفة إلى عالم الهمهمات والهمسات، عالم الشحنات الكهربائية والمجالات المغناطيسية، والتيارات الخفية فى باطن النفس الإنسانية.

كأنه يسمع ما لا قدرة لأذن بشرية على سماعه.. ويبصر ما لا قدره لعين على رؤيته.. يشعر بحركات النبات فى نموها ويدرك لغة النقوش المترقرقة على صفحات المياه المنبسطة.. من هذا كله صاغ بول كلى فنه السحرى.. تحت ضياء شمس الشرق التى زارها ـ تونس والقيروان عام ١٩١٤ ومصر فى نهاية عام ١٩٢٨ ـ ليجمع بين اللغز والبيان فى صورة بللورية بالغة الصفاء.

فـعـالمه فى الواقع خـرافى، أرض السحر والجن.. إنه عبقرى.. عالم أعماله لم تدر بخلد متخيل.. إنه لم يسـهم فقط فى تقدم الفن ولكنه أسهم كذلك فى تقدم الحضارة.

إن الفن التجريدى لم يكشف عن كل امكانياته إلا مـا بعـد الحـرب العـالميـة الثانية.. وتعددت المدارس حول التعبيرية والهندسـيـة وصـار لكل فنان منهـجـه ومنطقه الخـاص وفـرديتـه الخـالصـة.. ولكن كان أشد التجريديين جراة وتوهجاً يرجعـون إلى رائدهم كـاندنسكى، كـمـا كان أشدهم تنظيمـاً وصرامة يرجعون إلى موندريان ابيهم الروحى.

الورثة الحقيقيون

وكـان جـوزيف البـرز (١٨٨٨ ـ ١٩٧٦) أهم حواريى موندريان فإنه كان يرسم المربعات ضمن المربعات مرة بعد الأخرى.. ولا يغير سوى الألوان كأنه لا يرسم صوراً.. أبداً.. بل أعشاشاً مربعة من الألوان.. لا كتلة لمربعاته.. إنها ليست مـسطحـة ولا سـاكنة، فـألوانه تنبض وتتبدل وتلتمع ولا تقف عند حال.

انه مـبـتكر «نظرية» اللون التى أطلق عليـهـا «التفاعلات الداخلية للون» والتى تعتبر بالنسبة لفن اللون نقطة انطلاق وقمة فى الإنجاز.. وقد شاهدنا بعضاً من لوحاته فى المعرض الوثائقى الألمانى «الفن فى السـتـينيـات» الذى أقـيم فى مجمع الفنون عام ١٩٩١.

وجاء فيكتور فاساريللى (١٩٠٨) من المجر إلى باريس يحمل نظرية جديدة فى وجدانه لاستخلاص الأشكال التجريدية من أبسط الأشكال المأخوذة من الطبيعة إلى أن اكتشف «وحدة التشكيل» Plastic unity وتتمثل فى وضع الدائرة أو المعين داخل المربع. وبذلك ابتكر وحدة جديدة ناتجـة من تفـاعل الألوان والدرجـات المختلفة من اللون الواحد. وكان اهتمامه بالـفـن البـصـرى الحـركى «الزغللة» أو Optical art الذى استغرق فى تصميماته إلى أن صار زعيمه بلا منازع.

وعاد كثير من الفنانين المحدثين فى جميع العالم بالأخذ بأسلوب كاندنسكى التعبيرى التجريدى حيث صاروا أشد انهماكاً وأكثر نارية وتوهجاً.. مما قد يدهشنا كثيراً.. التى جذبت كثيراً من الفنانين الشـبـان فى الولايات المتـحـدة، حـيث هـاجـر إليـهـا الكثـيـر من أقطاب التجريد ولاقوا تشـجـيعاً ومساندة من جميع الجهات.

وسعى البعض من هؤلاء الشباب فى جعل أعماله التـجريدية ذات مضمـون.. فـاتجـهـوا إلى أصـولهم للكشف عن الأساطير القديمة.. أو ابتكار أساطير خـاصـة بهم.. وتملك جـيل الأبطال «النبلاء» البـواسل كـمـا يقـولون Heroic Generation ناصية التجريدية فى العالم.. حيث أنجبت أمريكا أغلبهم .. وتمركزوا فى مـدينة نيـويورك وكـان من بينهم «روبرت مـذرويل» و«أرشـيل جـوركى» و«ويلم دى كـوننج» و«فـرانس كلين» و«مـارك روثـكـو» وآخـرين. وكـان فى المقدمـة الفنان جـاكسـون بولوك الذى يعتبر أول من عبر تعبيرا تجريديا عفوى الخاطر يمليه عليه وجدانه التلقائى فى بعثرة أصبـاغـه وسكبـهـا على اللوحة كـيـفـمـا اتفق بدلاً من أن يحسب لكل صبغة حسابها، مستجيباً فيما يفعل لحـركة يده الاندفـاعـيـة دون أن يخطط للصورة تخطيطاً مسبقاً.. فكل ما تخطه فـرشـاته كـان من وحى اللحظة.. وجـاء جاكسون بولوك بالتعبيرية التجريدية إلى منحى فن التصوير الحـركى العفوى Action Painting الذى أطلقه الأمريكيون على التجريدية الحديثة والتخلص من «صورة الحامل» واتسـاع الحـيـز المكانى لرسم اللوحات التـجـريدية العـمـلاقة على أرض المرسم ليكون للفنان حـرية التـحـرك بتلقائية حولها وداخلها.

ومهما سيأتى به الفن فى المستقبل من أشياء حديثة.. فإننا نعلم أنه سوف يكون ثمة أفراد مكرسين حياتهم كطليعة متقدمـة «معبرين عما فى إدراكهم من تغيير إلى الأمام».. ولأول وهلة تبدو لنا تلك الأشياء غريبة وبعيدة المنال.. تبعث الدهشة والحيرة والإبهار.. ولكى ندركها سنحتاج إلى الوقت والصبر والتأمل كى نحظى بفهمها.

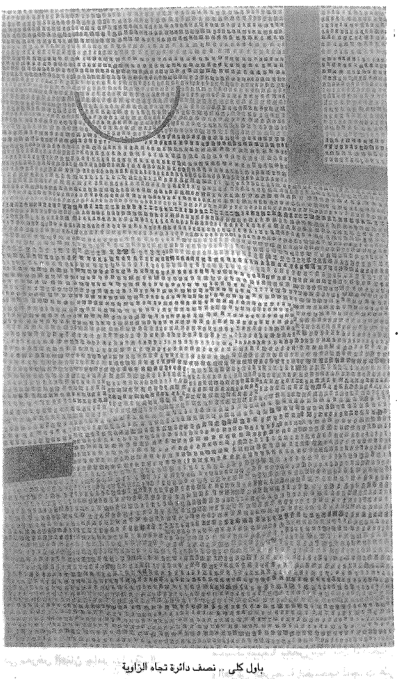
التجريدية فى مصر

وفى مـصـر بعـد مـا جـاءت الحـرب العـالمـيـة الثـانيـة. وبكل مـا أحـدثتـه من تغييرات على مستوى العالم كان البحث عن مـخـرج لمظاهر الاضطراب والعنف الذى مـاجت بهـا الحـركـة الفكرية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفنية حاجة ملحة.. الذى انعكس على بعض شـبـاب الفنانين.. فـتـمـردوا على الأشكال الفنيـة والأكـاديمـيـة الرتيـبـة.. وبحثوا عن أساليب مستحدثة فى العالم الغربى مواكبة للعصر.. ومتجاوبة مع أفكارهم الفنية الطموحة.

وتشكلت الجـمـاعـات الفنيـة التى تركت بصـمـاتها واضـحـة على الحركة المصـرية وكـان أهمـهـا «جـمـاعة الفن والحـرية» التى واصلت جـهـاداً لا هوادة فيه ضد التحفظ والرجعية.. فشاهدنا «الرمـال» لرمـسـيس يونان، و«الجـمـاجم المحطمـة» لكامل التلمـسـانى، و«رؤوس الخـيل» لفـؤاد كـامل.. فى تلك المرحلة السـيـريالية كـانت ذات دلالة «فـرويدية» مكسوة بشطحات الخيال الرومانسى.

ولكن التمرد على التقاليد والانطلاق من شـاطئ مـهـجـور لم يكد يصل إلى

جاكسون بولوك يعمل



باول كلى .. نصف دائرة تجاه الزاوية

منتصف الأربعينيات حتى كانت هناك «جماعة الفن المعاصر» التى أضافت ثراء على وجه الفنون الجميلة بإنجابها سمير رافع، عبدالهادى الجزار، حامد ندا، إبراهيم مسعود، أحمد ماهر رائف.

وتفجرت نزعات التجديد والربط بين الفنون والبيئة والتراث الزاخر لمصر.. ونوقشت قضايا هامة فى الفن كالشكل والمضمون والأصالة والمعاصرة والتشخيصية واللا تشخيصية.. والاتجاهات الحديثة فى الغرب واستمرت سنوات طويلة تحمل جنين الحداثة.

وجاء دور مؤسسات التربية الفنية بدراساتها النظرية المستفيضة وتجاربها العملية الهامة التى اتت بها بعثاتها الدراسية من العالم الجديد مما كان له الأثر الفعّال فى توجيه آفاق الفن إلى رحاب أوسع بكتاباتهم ومحاضراتهم وتطبيق نظرياتهم الحديثة.

وظهرت مغامرات جديدة غريبة عن الواقع المصرى وزادت عزلة الفن عن تيار الحياة العريضة وانفصال الفنان شبه العضوى عن كيانه الاجتماعى وفى خضم هذه الأحداث ظهر الفن التجريدى فى الخمسينيات بين الفنانين المثقفين مما فتح الباب على مصراعيه للتجريب والاختبار والتحليق فى خيال اللاموضوع واللا شكل بفروعه ومشتقاته.

وهنا من وجهة نظرى اقسم السلسلة المتشابكة من الفنانين التجريديين المصريين إلى فرق متناسقة نسبياً.. نرى فى الطليعة الفنانين الشجعان الذين

اقتحموا الفن التجريدى بريشتهم قبل فرشاتهم متمردين على الشكل والمضمون والتشخيص السائد.. وكانت هناك طائفة على «حافة التجريد» آثرت السلامة.. ولكنها تناولت اللاموضوع فى إحدى مراحلها أو فيما بينها معبرين عن واقعهم المعاش.. فبعضهم أخذ التجريدية فى البداية كمعمل للتجريب وقطاع آخر تأثر به فى وصلته الوسطى كانت لها دلالات فى حينها.. أو اقتنعت به فى أواخر مراحلها.

وقامت مجموعة فنية واضحة اختطت طريقها الفنى بين اللاشكل واللاموضوع واستمرت تثرى التجريدية وأساليبها بقوة وحماس فكان هؤلاء هم «التجريديون الجدد».

جامع الرمال

ومن الطلائع كان رمسيس يونان الذى بدأ مرحلته التجريدية وهو فى باريس وبالتحديد فى معرضه الذى اقامه هناك عام ١٩٤٨م حينما قال عنه صديق عمره الأديب جورج حنين: «كل ما هو تلقائى يحرص على إنقاذ الأشكال التى تتوالد بين يدى رمسيس يونان بالحب الذى يحمله لها. فإذا نظرنا فى أعماله بدت لنا لأول وهلة سبيكة عجيبة من الحبر الشينى واللون الأبيض، بحث فيها بمقشطه بعد ذلك حتى يعثر على الأشكال التى يصفها البعض بالتجريد، والبعض الآخر يمثلها بأنها مستوحاة من الطبيعة لفرط ما تفسحه لغربتها فى مجال التصوير».

وعاد الفنان رمسيس إلى وطنه عام ١٩٥٦ معاودا مسيرته ومستكملا لطريقه الجديد فى لغة التشكيل محاولاً تفرده ما بين كاندنسكى وموندريان وبنائية كازيمير ميلفتش.. كأنه يريد أن يخرج «اللاشكل» من مأزق المفارقة بمحاولاته التركيب بين وجهى العملية التشكيلية بجانبيها الهندسى والمعنوى، العقلى والوجدانى، المعمارى والغنائى.

وفى سنوات تفرغه الأولى عام ١٩٦٠ مارس الحب مع الأشياء فى عالم غريب يجمع بين عناصر متباينة بين أعماق الأرض حتى مشارف السماء.. فعالمه كان عالماً باطنياً خاصاً ساد فيه الانصراف عن الأشكال العضوية.. والاهتمام بالتجريد البنائى المعتمد أساساً على الإدراك العقلى أكثر من التلقائية العضوية.. فهو يضع أشكاله بجانب بعضها أو فوق بعضها بحساسية رياضية بحتة.. كما كان يفعل أيضاً بألوانه المترددة فى جنبات لوحاته وكانت رؤى عناصره الرئيسية الصخور الصلدة وفجوات الكهوف والطواطم والتجريديات التراجيدية.

وفى مرحلة تفرغه الثانية ١٩٦٣ وجدنا أن ملامح النور والألوان الهادئة تتخلل عالمه كإشارة صلح مع الحياة وتفاؤل فى مسمياتها الجديدة. وعبرت ألوانه الزرقاء بامتداد الأمل... ويدخل عنصر الفراغ لتتسع تكويناته للتنفس وتفسح المجال للرحابة والصفاء.

اللا معنى خارجنا

ويسير فؤاد كامل رفيق درب رمسيس يونان نحو التجريد وفى قاعة «كولتورا» نشاهد لوحاته فى معرض «نحو المجهول» ونقرأ أفكاره فى كتيب «المجهول لايزال» عام ١٩٥٩ الذى وزع فى معرض الفنان حامد ندا وقتذاك.

وقد استخدم الفنان فؤاد كامل فى أعماله التجريدية تلقائية الحركة أول الأمر بالأسود والأبيض مارا بالرماديات ثم بدأ اللون الأزرق النقى يبحث عن وجوده بين سماء وسحب لوحاته أو غائصافى بحورها العميقة، أو مقتحماً كهوفه المؤدية للمجهول فى البعد اللا نهائى.. ولكن الصبغات الحمراء المتوهجة التى وضعها الفنان فؤاد كامل بحذر بين الأبيض والأسود خوفاً من طغيانها واستبدادها وانفرادها.. فجرت رؤاه ضد الأطر المقيدة للحركة والانطلاق إلى آفاق الحرية فى الفضاء الكونى الواسع، وجذبه اللون الأصفر الذهبى الناصع إلى ضوء الشمس المبهر.. تاركا كل أشكاله واضحة صريحة بين لجج الأمواج وقذائف البراكين وشرارات الصواعق داخل لوحاته ذات الخلفية السوداء الداكنة.

فالفن التجريدى قد حرر اللون من الارتباط بالرموز والمعانى المأخوذة من الارتباط بظروف الظواهر الطبيعية وحدها، متحرراً من أى وقت مضى.. لكن هذا لا يعنى أن اللون لم يعد فى الرسم التجريدى أكثر من حدث حسى.. فى الحقيقة أن اللون يظهر فى محيطه الأصلى فى وحدة تكوين علاقات بالألوان الأخرى، وبالأشكال الخاضعة بدورها للألوان إذ لا شىء آخر يؤثر فيها.. والفنان التجريدى يظهر اللون من حيث هو لون تراه العين فيشكله للعين.

وفى رأيى أن مرحلة فؤاد كامل التعبيرية التجريدية التى بدأت تنمو داخله منذ الخمسينيات إلى أن استقرت فى فترة تفرغه فى أوائل الستينيات قد استخدم فيها أسلوبا واحداً وإن اختلفت ألوانها ساكباً ألوانه على لوحاته مستخدماً بعض سكاكين المعجون والفرش العريضة الضخمة ليحدث على اللوحة آثاراً من إشعاعات النفس وبصمات الكون لنرى فوقها طفوح التصدع والانجراف والشد والضغط والانكماش والترسب. وما هى إلا محصلة صراعات مجموعة الحركات

الجسدية التى تستلزمها عملية التشكيل.. والتى تتيح لما فى العقل الباطن والإدراك الخفى التحرر والانطلاق إلى وسط لا ينفصل فيه التفكير عن الفعل عن النشاط الدائم للحركات الديناميكية للجسد البشرى غير منفصل عن المواد الأخرى التى تحدث اثراً فى العمل الفنى كالقماش والاصباغ والأدوات والخامات المستخدمة، وما يصدق على عناصر الأثر الفنى يصدق كذلك على حركتها جميعاً.

عازف الألوان

ويقف سيف وانلى فى الستينيات بين التعبيرية والتجريدية الغنائية الذى اصطحب معها الموضوعية والتشخيصية وتميزت تلك المرحلة بمساحات ألوانه التى تراوحت بين الكآبة والضياء، تحددها أبعاد هندسية منضبطة لها قوانينها الخاصة تحمل معانيها المطمورة تنبض ـ مهما بدت مشرقة ـ بالحس المأساوى.. والحزن الباطنى.

ويصل سيف فى السبعينات إلى قمة أعماله التجريدية ليقدم لنا سيمفونياته الغنائية الخالدة ولعلنا نستطيع أن نكتشف استاذيته فى مزج الألوان بحساسية بارعة ووضعها فى صورها المتباينة والمتجانسة، متجاورة أو متباعدة بقدرة واقتدار الفنان المبدع فى استكشاف اسرار اللون والوصول به إلى اسمى درجات الشفافية الصوفية.

كان يجرب اللون ملتحما باللون أو منفصلاً عنه أو نابعا منه. وقد حاول فى تجاربه العديدة التوصل إلى «لون اللون» حيث نجح فى الوصول بنا إلى «بنفسجى البنفسجى» وإلى «أبيض الأبيض» الذى توصل إليه بعض رواد التجريد الأوائل.

فى الحقيقة أن سيف وانلى خلط بين أنغام خطوطه وألوانه والإيقاعات الموسيقية وأنغامها. إنها تجريدات خاصة جداً تريح البصر والبصيرة وشبكات العين والأعصاب.إنها لا تثير فى المشاهد غليانا أو انكسارا. إنه كان يعنى ذلك بتنغيمه المساحات التى أمامه ويعطيها كل مقومات وقوانين وعلم التأليف الموسيقى مما دعانى إلى تسمية تجربته «بالتجريدية الغنائية».

وقد يكون الفنان الكبير سيف وانلى صور المئات من اللوحات الجميلة ـ هذا صحيح ـ لكن اجمل لوحة صورها فى حياته، هى صورته الشخصية كإنسان عصامى يتحرق شوقاً إلى أن يصنع مستقبلاً أفضل غير أبه بالمثبطات وهمومه الشخصية التى يحملها على كاهله ـ طوال شقه طريقه الخصب بالورود والرياحين ـ مهما كانت ثقيلة الوطأة.

النجم الساطع

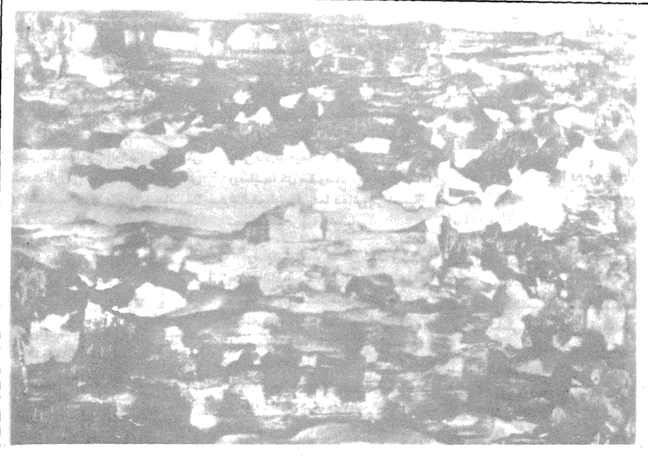
وذهب صلاح طاهر إلى الولايات المتحدة عام ١٩٥٦ ليعرض أعماله الانطباعية والأكاديمية ليجد كل امريكا مشغولة بوفاة الفنان جاكسون بولوك نتيجة حادث سيارة وهو فى سن الرابعة والأربعين من عمره باعتبار هذا الفنان التعبيرى التجريدى بطلا من ابطال الميثولوجيا الأسطورية ولدوره الأساسى فى اكتشاف جوانب أخرى للإنسان.. وطريقته البنائية الجديدة للفراغ، واعتبار هذا البناء المضمون الحقيقى للعمل الفنى الذى ليس له صلة بالمنطق الكلاسيكى ولكنه من وحى اللحظة.

هذا بجانب الإبهار والدهشة التى اجتاحته عندما شاهد الطفرة التجريدية لفنانى الولايات المتحدة.. وجاء صلاح طاهر إلى مصر.. ومازالت الصدمة تعتريه لما شاهد من تقدم وتطور فنى حضارى.. فعكف أول الأمر على مهاجمة الفن التجريدى بعنف وشدة حيث سانده الجو والتيار العام والفكر السائد المنادى بالموضوعية والمضمون والواقعية فى الأدب والشعر والفن.

وفى ليلة وضحاها وجدناه يميل بزاوية ١٨٠° نحو التجريدية، حيث أقسم فى إحدى الأمسيات وسط أقرانه أنه سوف يرسم مثلهم.. فى رأيى أن هذا التحول الحاد ليس فجائياً كما يعتبره البعض.. ولكنه كان نتيجة نوع من التراكمات الكمية البطيئة للإدراك والوعى وتخطى حدود الإقليمية والسعى إلى العالمية السائد فيها التجريد ومحاولته التفرد والتميز وتحقيق الذات الفنية.. إلى أن وصل إلى تلك النقطة الحرجة التى أدت إلى الطفرة التجريدية التى لمسناها فى فنه.

ويؤيد هذا الرأى تصريحه فى عدة مناسبات أنه لم يكن يحس بالرضا عن فنه السابق وعن نفسه فيقول: «إن الاتجاه الكلاسيكى قد استنفد أغراضه وانتهى قبل مطلع هذا القرن العشرين.. والتمسك به حتى الآن يعتبر ظاهرة لا تتمشى مع روح العصر الحديث».

وصار الفنان صلاح طاهر نجما تجريدياً ساطعاً فى سماء الشرق الأوسط فإذا ما نظرنا فى خطواته التجريدية الأولى وهو فى عمر الرابعة والأربعين.. نجدها لوحات مسرفة فى التجريد المطلق.. وبالتجريب والإنتاج الغزير.. وصل إلى مرحلة جديدة بألوانها وأشكالها شبه المرئية ممتزجة باللاشكلية تكاد تقترب من «الحلم» السيريالى هى باختصار امتزاج الرؤية التشخيصية للواقع بالرؤية التجريدية وفيها أبدع الفنان أجمل لوحاته..



رمسيس يونان

واستطاع أن يعطى لأعماله الشخصية المتفردة المصرية الأصل صورة معاصرة صادقة.

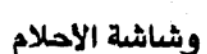
وفى آخر السبعينيات وضع قاعدة متينة لتجاربه التجريدية واتجاهه إلى التعبيرية التجريدية حيث نجد الشكل لم يعد مجرد تكوينات هندسية ساكنة ولم تعد أشكاله تتخلق وفق الصدفة البحتة.. بل استمدت ديناميكيتها من التقنية العالية فى الأداء الذى تدور فيه فرشاته وتنحنى على مسطح لوحاته سكّينته فى حركة أقرب إلى الحلزونية.

وهو فى تلك الأعمال يبدو وقد تخلص من العشوائية نهائياً وبات يطوع تلك الحركة «الأوتوماتيكية» لإرادته لكى يخدم التكوين المحدد والمجهز مسبقا مستفيدا فقط من الصدفة فى الأداء.. وتطور فن صلاح طاهر على امتداد السنوات المقبلة فى حياته المديدة إلى أن وصل إلى قمة فنه التجريدى. وجاءت النقط الصغيرة العديدة المتناثرة فى أرجاء لوحاته بعقلانية تتلألأ كاللآلىء والبللورات المضيئة لتكمل أعماله ثراء على ثراء.

رائدة التجريد

وجاءت خديجة رياض كأول امرأة رائدة فى الفن التجريدى بعد مشوارها الفنى بين التعبيرية والسيريالية لتترك اللون «يسيل» ويتداخل فى عشوائية غير منتظمة مع غيرها من الألوان تتعارض وتتجانس نتيجة الصدفة البحتة وبفطرية مفرطة تبدو فيها أشكالها كأنها وجوه مطموسة تطل علينا من بين ثنايا عجائنها الخشنة.. فتظهر كما لو كانت عرائس الجن المنبثقة من بين أمواج البحار العاتية أو هابطة من ثنايا السحب الهوجاء العالية المعلقة فى سماء حياتها أو بازغة من بين شقوق الصخور الصلدة لتداعب خيال المتفرج دون قول أى كلمة تهديه إلى شاطىء الأرض وتجعل المتفرج يهيم دائماً أبداً داخل لوحاتها اللا موضوعية.

إن هذا الفن.. يقامر بالصور والرموز والأسماء والدلالات.. أملا فى التعبير عما لا يمكن أن تهتدى إليه لغة من اللغات.. يحلق ويغوص وينطلق فى تلك «الحرية» التى ربما لم تكن إلا وهماً من الأوهام أو هى كل ما يستطيع أن يفخر به الإنسان.



وشاشة الأحلام

وعـاصـر الفنان أبوخليل لطفى فى الولايات المتحدة عندما سافر إلى هناك عـام ١٩٤٦ تونى سميث ووليم بازيوتى ولارى ريفـرز وأد رينهـاردت والمثـال الهندى أمـار سـيـجـال ودرس فى نفس مدرسة نيويورك نفسها التى تخرج فيها وعاد للقاهرة عام ١٩٥٣ ليطوف بين بلاد الأقاليم والنجوع كـأنه يرى مصـر بلده لأول مـرة فـأخذ يتـأمل ويبحث ويجرب ويرسم بأسلوبه التـجـريدى المتـفـرد مـحـاولا خلق مـواقع دخـول واختـراق ومـواقع خـروج وانبـثـاق مما يجـعل الصـورة «تتنفس» ويصـيـر لهـا كـيـاناً خاصاً بها ووجوداً حياً.. ربما يؤدى فى أغلب الأحيان إلى استرجاع خبرات لا

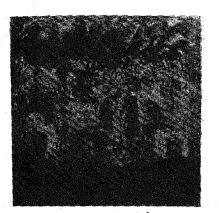
واعية عنيفة، أو الإيحاء بأفكار تتعمق وفقاً لخبرة وثقافة المشاهد لها.

وفى مرحلته التصوفية الطويلة وجدناه يكشف عنها بعد حين مزيلا عنها فعل الزمن ليظهر جوهرها متألقاً لامعاً مشعا من بين عقله الباطن نور الوحدانية والخطوط الروحانية وسر حرف «الباء» الذى لم يشكله «كالحروفيين» العرب.. بل أخذ روحه وشموخه وأعاد تشكيله باسلوبه الحديث.

وبقدر اهتمام أبوخليل لطفى بالموضوع التجريدى الذى يتخيله على شاشة أحلامه بقدر اهتمامه فى تناول التقنيات الغريبة ليصل لما لم يسبقه إنسان فيه والبحث فى العجائن والأصباغ والأحبار ومعرفة أصولها الكيمائية لدرجة أنه استخدم «البنزين» كمذيب لتحليل بعض الصبغات حيث أعطت نتائج عجيبة.

كما كان يبحث فى كتل الأخشاب العتيقة يتأمل فعل الزمن ونقش سطوره عليها وتفاعل جزئيات جذوعها مع الحرارة والبرودة التى استمد منها بعض لوحاته الخشنة المخدوشة بالأدوات الحادة مستعينا بالأبيض والأسود فى ابتكارها.

إن أبوخليل لطفى لم يقف عند تجربة واخذ يكررها، بل كان دائب التفكير فى التجديد والابتكار مرتبطاً باصوله غير منفصل عن المجتمع. ولذا كانت تجاربه عديدة ومتميزة.. لقد أوحى إليه خروج الإنسان للفضاء اعمالا كثيرة كما أثرت



أبو خليل لطفى

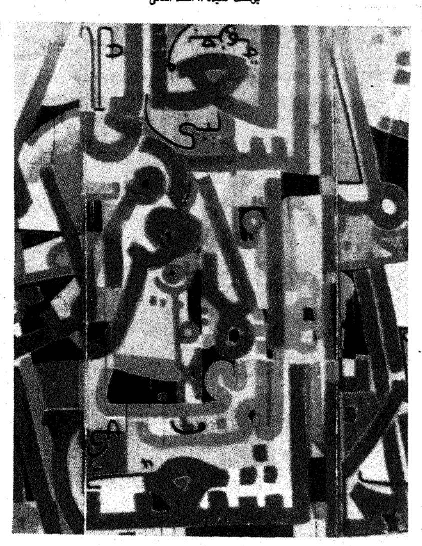


صلاح طاهر

فيه الأحداث الجارية فى الوطن العربى كما كانت المدينة وصخبها وضجيجها ينبوعاً فياضاً لأعماله فى كل تلك الإبداعات التى خطها. كانت الأفكار تحلق فى خياله وعندما يبدأ العمل فى تسجيلها تتراءى إليه أشياء جديدة لم يتصورها من قبل.. يقول: إن أنجح أعماله والتى تنال رضاه تلك الأعمال التى تنتهى بسرعة لأنها تحمل كل الشحنة الوجدانية دفعة واحدة وأحيانا كان لا يسعفه تحضير اللوحات. فكان يفرغ الإلهامات والإيماءات التى تلاحقه فيقوم بتسجيلها على أى شئ يصادفه.. ولكن الأشياء كانت دائماً تتوالد فى إدراكه بين الخيالات والأحلام المختزنة داخله.

ولازالت الأشياء العنيفة وصخب المدينة والتصوف والأحداث والاكتشافات تملى عليه إيماءات وإشارات تظهر على شاشة الخيال فجاة بدون مقدمات وتختفى.. لتدخل الصدفة فيها بقدر ليس بقليل!

يوسف سيدة .. السد العالى



المعلم الفنان

ويميل الفنان المعلم مصطفى الارناؤوطى إلى تربية الأجيال.. على التجريب والتجديد والحداثة.. ولذا كان إنتاجه الفنى ليس غزيراً لأن مزاولة مهنة الفن لا تتطلب وقتاً كافياً للإنتاج فحسب، بل تستوجب أيضاً مساحة زمنية طويلة للتأمل والتخيل والانطلاق والتعبير عن الواقع والحقيقة.

واعتناق الارناؤوطى للمذهب التجريدى فى الفن والميل إلى الأسلوب الهندسى كان مبكرا ومارسه بشغف كبير وهو فى بعثته الدراسية عام ١٩٤٨ فى انجلترا ليقدم لنا مجرداته وعناصرها فى مساحات بسيطة وألوان زاهية.. ويتدرج مع خطوطه الأفقية مع بعض خطوطه الراسية العريضة والمائلة والمتنوعة فى الشكل واللون. كما كان يعتمد فى بعض أعماله على نظرية الخداع البصرى.. وما تحدثه من ذبذبات تنتج من خلط ألوان المساحات وما تدركه كل عين على حدة.. وبهذا أودع الحياة الديناميكية فى أعماله التى عاشت معه.. كى تصطبغ من خلالها تكويناته الهندسية البالغة الدقة.

لقد تفرد الفنان مصطفى الارناؤوطى بتياره التجريدى الكلاسيكى القائم على تنظيم خطوطه وألوانه ومساحاته لحسابات هندسية ورياضية واضحة دقيقة صارمة.

الأبجدية البنائية

أما الفنان يوسف سيده فقد استحوذ عليه الاهتمام الكبير بالحرف العربى ليصنعه بشكل جمالى داخل بنائيات لوحاته.. تلك المغامرة التجريدية التى استهوت كثيراً من الفنانين العرب من بعده الذين استخدموا الأشكال المتعددة للحرف والكلمة والجمل المركبة

وأبيات الشعر أحياناً.. وهنا ينقسم المتذوقون لهذا الفن إلى فريقين: فريق يقرأ اللغة العربية ويعرف مدلول كل حرف.. ويفهم محتوى كل كلمة.. وفريق آخر يجهل اللغة ومعرفة حروفها.. لذا تتغير النظرة العامة لكل فريق.. فالأول يعرف الغرض الرامي إليه الفنان بصورة مباشرة.. والثاني ينظر للوحة كعمل فني تجريدي له أصوله الجمالية وألوانه المتناسقة.

وكان اختيار سيده لبعض الكلمات ذات الخصوصية والمدلول الموضوعي في أعماله كي تلعب دوراً هاماً في التركيب والتوفيق والتغيير والتبديل والتصغير والتكبير.. مشكلاً مضموناً ذا صفة تعبيرية تجريدية بصرف النظر عن مكنونها.. ضافياً عليها ألوانه الناصعة الصافية ونشعر من لهيب وهجها أنه فنان جاء من الشرق العربي.

ولم يكتف سيده بإبداع حروفه ذات الملامح التجريدية.. بل دفع تلاميذه لهذا المضمار.. ماداً إليهم يديه لا كأستاذ.. بل كطالب يسعى إلى الدراسة كتفه بأكتافهم من أجل التواصل.. والتوالد والتكاثر.. في حقل الفن والتربية.

وأخيراً وليس آخراً فإن تأثير الفن التجريدي على جموع الفنانين لم يتوقف عند هؤلاء الفنانين الروّاد.. بل استمر ومازال بين العديد من الفنانين الجدد أمثال: محمد طه حسين، وعبدالرحمن النشار، وكمال السراج، وأحمد فؤاد سليم، وفاروق حسني، ومصطفى عبدالمعطي، ومحمود عبدالله، ومحمد رزق..

إلى من خطوا خطوات على مشارف التجريد كعزالدين حمودة ، وعبدالهادي الجزار ، وجاذبية سري، وحامد عبدالله وعدلي رزق الله، وثروت البحر.

وهؤلاء الذين تخطوا هذه المرحلة إلى ما بعد التجريد كالفنانين: رمزي مصطفى، وأحمد نوار، وصالح رضا، وفاروق وهبه، وعصمت داوستاش، وعبدالسلام عيد.. وهذا له حوار آخر ■

المراجع :

- حول الفن الحديث لجورج فلانجان ترجمة كمال الملاخ.
- الفن اليوم هربرت ريد ترجمة محمد فتحي وجرجس عبده.
- دراسات في الفن رمسيس يونان.
- الفن الحديث محاولة للفهم د. نعيم عطية.
- العين العاشقة د. نعيم عطية.
- صلاح طاهر ـ صبحي الشاروني كتب هيئة الاستعلامات.
- المصطلح الفني ـ أسعد عرابي ـ الندوة الدولية المصاحبة لبينالي القاهرة ١٩٩٢.
- صفحة الفنون التشكيلية جريدة المساء من عام ١٩٦٩ إلى ١٩٧٥.
- مجلة الفنون العدد الثاني ربيع ١٩٧١.
- رحلة فؤاد كامل د. غالي شكري من كتالوج الفنان عام ١٩٦٩.
- دراسات خاصة عن الفنانين للمؤلف .



غضب للفنان الايطالى ج . سبادارى

صوفية محدثة

قراءة فى عالم كاتب ليس تقليدياً، بل تجريبياً تحديثياً، تحاول أن تستنطق التاريخ السرّى لعالمه الخاص، المكون من ثقافات متجذرة فى عالم الروح الثرى.

قد يمضى نبيل نعوم إلى آفاق أبعد فى مجموعته الجديدة «القمر فى اكتمال» ويمضى نصه إلى اكتمال أكبر، وتتضح فى هذه النصوص الجديدة جوانب كانت أكثر كموناً فى «عاشق المحدث» (**) ، ولا بأس هنا من أن نورد النص الذى قدّم به نبيل نعوم كتابه الجديد :

هذه قصص مكتوبة باقتصاد بالغ ولا تسعى إلى نتائج مباشرة، ولكنها تخفى خلسة فخاً يصطاد القارىء ، مما يدفعه أحيانا للعودة إلى السطور الأولى.

قصص ينعكس من فوق سطحها العادى بريق القلق، ليسطع النص بنور خافت من الغرابة، فهى تبحث عن اكتمال حلم التواصل مع المجهول، دون ادعاء فهم قوانين الكون، أو فك طلاسم سر الدهشة الباعثة للاستيقاظ من نوم التعود، وارتياد مناطق الوعى المعطلة بغياب الانتباه. دهشة لا تنقطع من خلال البحث المستمر عن أسرار النفس وما وراءها ورؤى الواقع منسوجة بلحم الأسطورة .

وبدايةً فإن معظم هذه القصص ليست «عادية» السطح، ولا عاديةَ العمق، إن نور القلق والغرابة ـ وهو نور مُخايل وليس ساطعا ـ يشع من خلال صياغة لغوية ودلالية خاصة قد تصل فى بعض الأحيان إلى حد الاستخفاء والسرية، ما يمكن أن نسميه صياغة سردابيه، أوقبوية، لا مفر لك من أن تغوص ـ كيفما استطعت ـ إلى أقباء النص التحتية، وسراديبه التى لعلها تظل مختومة وعصية على النفاذ فيها؛ الإشارات الصوفية، والدلالات المحجوبة تضفى على الأحداث جوا غامضا وشائقا وسحريا، و «الأحداث» (إن صح أن هناك بالفعل «أحداثا» بالمعنى المألوف) تظل فى الغالب غير مفسرة.

ولذلك فإن من جوانب متعة هذه النصوص البحث عن الدلالة، أو توليد المعنى، أو إعادة خلق العمل الفنى .

فى معظم قصص هذا الكتاب، ولنأخذ أول قصة نموذجا «تاريخ التنافس» تقنية ملحوظة، لعلها جديدة عليه وعلى معظم كتابنا ـ وربما على القارىء العربى بعامة ـ هى ضم شذرات متقاربة ولكن غير متسلسلة ولا متناسقة، بل تبدو متنافية وأحيانا متناقضة، ولكنها تُؤتى، فى النهاية ، وقعاً معّينا يتغياه، الكاتب، عمدا أو عن غير عمد، فهل لمسألة العمدية بمعناها المألوف معنى فى آليات العمل الفنى.

وفى هذه الشذرات ـ وفى هذه القصة بالذات، هناك تقطيع وتقسيم للفقرات تحت عناوين محددة كأنها علامات طريق خفى ـ يوجد سلك مضمر ينتظم القصة، وعلى القارىء أن يتأوله: هل هو علاقة متعة فيها نوع من القسرية والإجبار؟ أم هى علاقة انتقام فيه حلم بالموت المفاجىء ومن ثم إهدار للحظة الانتقام، أم هو إذلال متبادل لا يحل شيئا؟

سوف نجد من خصائص الكتاب كله ـ تقريبا ـ أن العمل القصصى يقوم على بنيان من تجميع الشظايا متنافرة التناسق، أو متناسقة التنافر.

وما من جدوى أو قيمة لأن أحكى هنا حكايات القصص، أولاً لأن هذه القصص ليس فيها حدوته أو حبكة سردية تقليدية (هو ما يجرى عليه معظم القصص الحداثى الآن) وثانيا، وهو الأهم، أن حكاية الحكاية لن تكون إلا نشاطاً غريبا عن العمل الفنى، وخارجيا عليه ، ومُفقيراً لطبيعته، ونقلاً له إلى

أم كـتـابة سرية؟

إدوار الخـراط

وسيط آخر يشوهه بالضرورة. ويجعله شيئا آخر، قد تكون فيه إشارة ما إلى بيئته القصصية، على الأكثر وفى أحسن الأحوال، ولكنه لا يغنى بحال عن الخبرة المباشرة لقارئ، يعايش العمل الفنى، بل يعيشه، ويوجده من جديد، كل مرة.

فى «هيئات اللذة» نلاحظ تغيرا نهائيا فى منطق القص « الإقليدى»، اذا صح التعبير، حيث النتيجة مترتبة بالضرورة على العَرْض الأوَّلى؛ فليس هنا بدء ولا نهاية، وليس هنا سبب ونتيجة. ليس هنا ثواب أو جزاء يُسدَى للقارئ إذا سار مع منحنى العمل حتى يجد نهايته ـ أومعناه ـ فى آخر القصة، أو عند ناصية النصّ.

«انصراف البدء عن الذى هو آتٍ منه وإليه»

وسنجد فى هذه القصة إحدى طرائق الكاتب الأسلوبية التى تشف عن إحدى خصائص رؤيته لعالمه، اعنى بذلك صيغة السؤال فى المضارع «أوَلَمْ يمدح سائر محاسنها؟ أو لم يفصل أوصاف شعرها؟ .. أو لم يرتب فى خياله... درجات نطقها..؟» وهكذا وصحيح أن الفعل المضارع هنا مَنفى، مما يجعله لغويا، يندرج فى سياق الماضى، ولكن إيراد صيغة المضارع نفسها تنفى الماضى، وتجعل ما انقضى حاضراً وماثلا وراهنا، وهو فى الوقت نفسه موضع سؤال، وليس موضع تقرير نهائى، كما أنه موضع نفى وليس موضع ثبات.

هذه بعض خصائص رؤية الكاتب للعالم، مترجماً عنها بصيغة أسلوبية: انه «يستحضر» الماضى، أى يجعله حاضرا، ولكنه يُسائله باستمرار ولا يقبله، ثم هو ينفيه ـ أو على الأقل يسائل نَفْيَه ـ ولا يثبته.

إن انعدام اليقين هنا لا يأتى صراحةً ولا سفوراً مباشرا، بل يتأتى عبر صياغة أسلوبية «تنتهى به إلى حيث بدأ» حيث «الحدث كما الذكرى».

وفى هذه القصة، الجميلة بذاتها ، تتبدى كذلك إحدى خصائص الكاتب الأسلوبية الأخرى التى تنم بدورها عن احد مواقفه الرؤيوية.

إنه يستخدم ، أو يفيد من، أو يصوغ الألقاب الإسمية (اسم الفاعل)، بدلاً من أن يضع أسماء (بطاقات)، فيقول على سبيل المثال : جائس الديار، مانعو الإغفاء ، حارمو الوسن، شقاقو الجيوب، كابحو الجموح، الحافظ للسر، الموكل بصد الغرباء، مانع القرب، «ليس الراجس كالصالح».

كما كان قد قال ، فى عنوان مجموعته الأولى، وفى قصته الأولى فى تلك المجموعة: «عاشق المحدث»، فبديلاً عن «الاسم» يضع لنا «اسم الفاعل».

وبذلك يستمر «الفعل» لصيقا بصاحبه، وبديلاً عن اسمه، يصبح الفعل مستمرا، «مستحضرا» أى حاضرا مضارعاً على الدوام، إنه ليس «حسن» أو «على» بل هو «جائس الديار» الذى لا ينى يجوس البلاد، لا يتوقف عن بحثه، ولا يمكن أن يتوقف لأن هذه هى هويته، «بطاقته الشخصية» الكاملة، وفعله المتصل الذى هو قوام شخصيته، وقس على ذلك كل هذه الصياغات التى تبتعث لنا عالما دائم الديناميكية، دائم التفاعل دائم الحركة.

وفى القصة التالية مباشرة «الرحلة الألف» ـ وهى، كما هو واضح ، رحلة صوفية ـ سنجد مصداقا مستمرا لهذه الصيغة فى : «أحسست به صارفنى » (بدلا من أن يقول : « أحسست به يصرفنى ») أو «وأنا ناظرها وحارسها » أو « أخذت احدث الطفلة بلازم الكلام » بدلا من «أحدث الطفلة بما يلزم من الكلام »

وقد يبدو للأذن التى ألفت مطروق الكلام، أن فى هذه الصيغات «ركاكة

لغوية» وهو ما يؤخذ على هذا الكاتب فى أكثر من مناسبة، هو مأخذ لا داعى الآن لبيان سطحيته، وخطله، فعلى العكس من «الركاكة» تتبدى فى الأساليب الصياغية لهذا الكاتب معرفة حقيقية بالتراث العربى، وخاصة فى الفلسفة والتصوف والعلوم، وتتبدى استفادته من هذا الكنز فاحش الغنى الذى خلفه لنا أسلافنا، ونزْوَر عنه - معظمنا - الآن بما فى أيدينا من يسير القول ومسطحه وقوالبه الشائعة المألوفة.

«هيئات اللذة» فى تأويلى هى اختبارات من أجل الحرية (الانطلاق) وهى اختبارات يسقط فيها «المريد» أو «المرتجل» ضحية للظواهر (الهيئات) بدلا من أن يدرك مكامن الجواهر، ويكتفى بالقريب البادى بدلا من الممتنع الصعب.

أما «الليلة الأخيرة بالضبعة» فإنها تنتمى فى تقديرى إلى ما أسميته «فلك قصص التسلية»، أو قصص التشويق والبراعة اليدوية البحتة، وهى قصص مع كفاءتها وحذقها الذى لاشك فيه، أقرب إلى القصص البوليسية الجيدة، أو قصص «السحر» ، و«الأشباح» (أهذه تنتمى ، بدورها ، إلى «الأدب الرفيع» أم ليست منه؟ سؤال مستمر، لا ازعم اننى قادر على الإجابة عليه، على وجه التعميم والنهائية) وفى هذه القصص قدر من السر السهل الذى لا حل له - أو الذى يحل عبر تركيبة محكمة الصنع - وهو سر سهل لأنه مصنوع، وليس مواجهة أو تساؤلا، أى لأنه مدبر مأتى به عمداً. أى ليس فيه علاج أو تناول للسر باعتباره حضورا خفيا وفعالاً قائما بذاته، وساريا فى الوجود، ماثلا وقبليا وليس مستدعى .

لا أريد بالطبع أن استخدم كلمات كبيرة لعل هذا ليس مجالها ولكن لا مفر منها فى محاولة تبيان الفرق بين السر «البوليسى» أو «سر قصص السحرة والأشباح» وبين السر باعتباره سؤالاً ميتافيزيقيا أو كونيا، هو موضوع الفن، والفلسفة، والشعر بامتياز. أما «السر» المسلى المدغدغ لحماسة التشويق والاستعجاب والاطمئنان فى النهاية إلى «الحل» المدسوس ببراعة فى ثنايا القصة، فهو فى النهاية أمر غير مهم.

فى قصة «حد الاعتذار» نجد «السر» «بمعناه الحقيقى».

واللغة هنا - أكثر من معظم قصص نبيل نعوم - هى لغة الصوفية، وإن كانت معظم أعماله لا تبرأ من مس هذه اللغة.

لأن الخبرة هنا - بوضوح واستسرار معا - خبرة صوفية ، فهذه الأم العذراء العشيقة المتحدية كأنها «الحقيقة»، كأنها جوهر الأرض، كنه المرأة (كأنها الشق الآخر من الرجل) ... هى خبرة التعالى عن الجسدانية فى مواجهة موت يظل موضع إلغاز، لأن الموت ليس نهاية ينفض النص يديه منها، ويخلص، بل هو حضور قائم، لأن الموت نحياه ولا نموته أو نموت فيه.

إن أى تأويل هو إضافة على المتن - قد تكون إضاءة له - ولكن لا معدى عن الخبرة المباشرة بمعايشة النص ، ومشاركة القارىء فى إيجاده.

فى «إثم الصوت» يمكن أن يكون أحد مستويات الدلالة أنها قصة عالم مغموس فى الإثم، أو قصة الخيانة والنكوص .

هذه موضوعة متكررة ومخامرة لقص الكتاب كله : الحس بالإثم لا يستدعى طلب الخلاص منه، بل على العكس هناك رفض للخلاص من الإثم، وكأنما الإصرار على الانغماس فيه هو نوع من التطهير (بالعقاب الدائم) على طريقة بعض الصوفيين من الإغراق فى الحسية طلباً للتسامى عنها ليس ثم سعى للغفران هنا، بل عمل على استدامة الإثم (وما يتبع ذلك من حس خفى مستمر بعذاب الإثم وليس الهرب منه) .

قصة «المحاولة» الصغيرة الجميلة هى قصة سعى للوصول إلى سيدة الكون، بأى طريق، بما فى ذلك طريق الخداع والتزيى بهوية مغايرة. فإذا كان «المطلق» هو الغاية، إذا كانت الأم الإلهية هى مناط السعى والعشق، فهل كل وسيلة - وأى وسيلة - مبررة؟ حتى لو انطوت على الكذب .؟ وهل الكذب هنا ليس شراً صراحا بل ذريعة، أو تقية .

سؤال تطرحه القصة، لكنى لا أظن أنها تجيب عليه.

وهكذا يمكن أن نمضى في تحليل أو تأويل لهذه القصص البديعة الملغزة، دون أن نصل - فى ظنى - الى فكٍ كاملٍ لها ، أو فض كاملٍ لأسرارها.

فى «الموت جوعا» بعث لبيئة القرن الرابع الميلادى، هى البيئة التى تبدو تاريخية، ولكنها فى تقديرى تتجاوز الزمن التاريخى ، وتضرب فى بحر اللازمنية، لأن الأعمدة الرئيسية للقصة ليست فى مدينة «ثيابيديس» (كما جاء فى الطبع وأظنها «ثيابوليس» أى «مدينة الله») بوسط صحراء النطرون، ولا على شواطىء ديكس «المغرقة» بعيدا عن «بحيرات الجسد» (٥) وإنما أعمدتها «الشوق العظيم لمعرفة الحق» و«طلب المغفرة من خطيئة لم أعرفها» (٦) و«النور والشيطان اللذان هما ملك لكل انسان» و « نورانية الانخداع أو نورانية الحق» (٧) (وهى موضوعة مفتاحية في الكتاب : الخداع أم الحقيقة؟) أى ان أعمدة البنية القصصية هى موضوعات الشهوة والإثم والقرابين والخلاص - وأضدادها فى الآن نفسه : النسك والطهارة والرفض والسقوط.

وسوف نجد فى قصة «دوانيا» بعد ذلك، هذا التناول لوجوه الخديعة والحق المتراوحة، كما سوف نجدها فى « حديد الأرض» حـيث الكذب والحق ـ أو الصدق ـ قضية مطروحة وغير محلولة : «ما سددت عليك باباً وما أنا بفاتحه » « الكذب ياسولاى صفته» (صفة الرجل ، على لسان المرأة) وما هو بطبيعة الحال رجل، ولا هى بامرأة ، كما أنه « زمان بلا زمان»، وكما لا ينفعها بكاؤه. فلا ينفعها رجاؤه لكنها هي ايضا ، بدورها «بشرارة الفتنة والخديعة أحرقت قلبه» .

اهو تكامل المتضادات ، أم تضاد الاكتمال؟

هذا هو لب القصة ـ المفتاح فى الكتاب : « القمر فى اكتمال » ، إذ إن اكتمال القمر هو العودة إلى النقص والعوز، هو التخلى عن نشدان الكمال في القداسة، «فما فائدة الهرب من دار الى دار؟ و «إلى متى حيرة المتوكل؟» . فكيف يجتمع التوكل ـ كيف يتسق الركون إلى راحة الاعتماد على «الآخر» ، حتى لو كان «الآخر » هو «المطلق» بذاته، والحيرة التى هى نقيض «التوكل» ، أو لعلها فقط «ضده» الكامن فى تكوينه وليس نقيضه المتنافى معه تنافيا تاما؟

أم أن « ملك التباينات» أى الضم بين المتغايرات، هو ايضا من خصائص رؤية هذا الكاتب وطرائق أسلوبيته فى آن؟

انظر إلى انفطار الصخر » اذ يقول : « .. هى من مَلَكَت تبايناتها، من فهمت الملل وعاشرته تصرخ باللذة معهم» ، (حتى إن كانت صرختها كاذبة، فهى مع ذلك صرخة اللذة المجتمعة مع عشرة الملل «لكن لحظة الرفق (بالحبيب) تستوجب لحظة العنف»

ومن هذه التباينات التى يملكها نص نبيل نعوم، تَبايُن السياق المتسامى (الميتافيزيقى، الصوفى المفارق) والسياق اليومى المبتذل الذى بقوة تجاور المتباينات ـ وتملكها ـ يفارق صفته السوقية ويكتسب إشعاعاً ليس من هذه الأرض : «خشيت المجاملات البشرية، كان الجو حارا، والمصعد معطلا» إن إضفاء صفة «البشرية» على المجاملات ينفى على الفور السياق البشرى، ويخرج بالراوى ـ النص عن هذا السياق، ويعلو به عنه، ثم يأتى تعطل المصعد، وحرارة الجو، فى سياق يومى معتاد مأخوذ على علاته.يقول النّص الراوى فى هذه القصة تخيلات الذبيحة، يحكى عن مريض يده ضعيفة سوداء وبلا شعرة واحدة، (واضح أو مفهوم انه مريض بالسرطان فى آخر مراحل العلاج بالأشعة): نظر حولى ليرانى للمرة الأخيرة . كنت أعرف انه يموت من اجلى .

واضح ايضا ومفهوم أنه نوع من مسيح يصلى من أجل الآخرين، يمتص آلامهم، يشفى البعض، يضع يده على محل المرض، .. تعتصره الأوجاع .

ليس من المتوقع من كاتب بهذه البصيرة أن يضع مقارنة أومقابلة فجة مباشرة، هو يغير من أبعاد الاستعارة حتى لا تصبح، بعد،استعارة: وكانت أخته تكبره بعشرات السنوات ، ظننتها أمه «اهى نوع من مريم العذراء؟ «يدهشنى فناؤه من أجلى، ويؤرقنى حمله لوزرى» [١٢] .

تنتهى القصة، بعد حوار ملغز، يقول النص الراوى : «لا موت خلال الموت ... أخذت شفتيه بين شفتى ، انفث فيه نفسى حياة جسد لم يعرف الندم [١٣] ولنلاحظ أن الرواى كان قد حيره إثم شهواته، وانه يرفض الاتضاع ، وينكر الانصياع لتخيلات الذبيحة (القربان) وانه يقول «من اخطأ فليتألم » كأنه يرفض القربان، والذبيحة، وطقس الخلاص كله، يدحضه بعد أن اثبته، أو على الأرجح يدحضه ويثبته فى الآن نفسه .

تملك المتباينات .

وإذن نحن الآن امام اطول قصة فى الكتاب : «الوادى يحضن الجبل» (انظر تناسق المتنافرات فى العنوان نفسه إذ الوادى يحضن الجبل، وليس العكس كما هو المتوقع) وهنا ايضا نحن بإزاء قصة تنتمى إلى هذا الفلك من قصص التشويق وفعل السرد الكفء الحاذق، فهذه قصة القتل ـ أو الإماتة ـ باستخدام الغواية النسوية (بدلا من استخدام السم او الرصاص مثلاً) والكاتب يمهد للنهاية المفاجئة ـ لحظة تنوير ؟ ـ تمهيداً بارعا مطولاً فيه دراية بالتفاصيل وتمكن من فن الحكى .

ولكنى مرة أخرى ازعم أن هذا كله ليس بكاف ولا هو حقيقى، على الأقل فى سياق الكتابات «الجيدة» لنبيل نعوم.

ومع تراوح البيئة او الخلفية القصصية بين القاهرة المعاصرة، والسويس، وشاطئ البحر الأحمر والغردقة والشيراتون واليخت الفخم كلها مواقع الحاضر الآن مرسومة بسرعة ودقة، فى «الوادى يحضن الجبل» وبين البيئة او الخلفية التاريخية فى قصة «زنودوتوس الافسيسى» وعلى الرغم مما تثيره هذه البيئة «التاريخية» المشحونة بطاقة الترميز والإلغاز والسر (كما هو الشأن عند هذا الكاتب بالذات) فإن القصة فى تقديرى تظل ناقصة ، وربما معطوبة.

فيها بلا شك قدر من الكفاءة ، والاستعادة التاريخية والتفاصيل الموحية، لكنها تظل غير منتهية ـ غير مكتملة بالمعنى الحرفى البسيط وليس بمعنى « عدم الاكتمال» الذى هو بعد من أبعاد السعى نحو الكمال ـ أى انها

تفتقر فى ظنى إلى الدلالة. لا تُفضى إلى شىء مع أنها تعد بأنها سوف تفضى الى شىء (ذلك أن العمل الفنى الذى لايُفضى إلى خاتمة نهائية مغلقة علي ذاتها يمكن أن يكون عملاً جيداً) لكن هذه القصة فى حسى تظل مغلقة على أحداثها ـ أو حوادثها ـ وتأملاتها المقطوعة غير الخصيبة.

أما قصة «دوانيا» فهى من رائعات هذا الكتاب.

هذه قصة دالة على مجموع قصص الكتاب، لأنها قصة تبادل الهُويات، أو التوحد بين المتضادات، أى بعبارة النص فى غير هذا الموضع «تملُّك المتباينات» ويقع تبادل الهويات إذ يتحول الأعمى بصيراً ماديا، وتضيق جفون (المبصر) إلى شق،وكأنما يتحقق دعاء الراوى إذ يقول : «أتوسل إليك أن تعتقنى، أن أذهب لمشيئة لا أعرفها أدعو أن تبصراو أن أعمى» .

فإذا أتينا إلى القصة الأخيرة «نبرة صدق» وهى كذلك قصة طويلة تنتمى أيضا إلى فلك قصص التشويق والمفارقة، فإن تبادل الأدوار يلعب دوراً مهما فى بنية العمل، أو فلنسمه كذلك تناقض المتوافقات.

هذه القصة فى مجموعها قادرة على استبصار بالقيم السيكلوجية، وتحولاتها وتعرجاتها، وفيها إيحاء بموضوعة تُخايل سائر قصص الكتاب، أن ليس ثم مكسب ولا خسارة، إن الإثم يعدل الطهارة، والاكتمال فيه نقص أساسى.

* * *

سوف أستخلص الخصائص الرئيسية لـ «القمر فى اكتمال» في تقديرى ، على النحو التالى :

١ ـ علاج الحسّ بإثم أوّلىّ مركوز فى الإنسان ـ وربما فى الكون ـ مع رفض الخلاص منه، وإنكار السعى للغفران والتطهّر .

٢ ـ المسمى بالفعل ـ أو اسم الفاعل ـ ليس فقط سمةً أسلوبية بل هو رؤية لعالم سقطت فيه البطاقات الساكنة المسلم بها وحلّت محلّها قوى فاعلة لا نعرفها إلا بديناميكيتها وحركتها المستمرة، فهو الفاعل المتصل، وليس المسمى المفروغ منه باسم سكونىّ.

٣ ـ ضم الشذرات وتنافر التناسقات ـ أو تناسق التنافرات ـ ليس ، كذلك تقنية قصصية فحسب بل هو موقف وإدراك فلسفى وفنىّ معا.

٤ ـ تراوح وجوه الحق والخديعة، النكران والإيمان، والكذب والبوح، مقوّم جوهرّى، فليس ثم حق نهائى، ولا كذب نهائى، ولعل القيمة الخلقية فى هذا الموقف هى التعرف عليه وليس تجاهله، وهو بالضبط ما «تؤديه» لنا هذه القصص .

٥ ـ الموت نحياه ولا نموته، ليس الموت نهاية للحياة، بل ربما كان أحد عناصر الحياة، نفسها، وجدلية الموت والحياة ليست فقط مقولة فلسفية أو عقلية، بل هى خبرة حميمة، مُعاشة ومُماته.

٦ ـ يتبدى الحب الجسدانى فى هذا العالم شَرَكاً ومأزِقا، وليس تحققا ولا نشوة، ليست كتابة نبيل نعوم كتابة شهوية ـ على عكس ما قد يبدو فيها من حفاوة بشهوات الجسد وإصرار عليها أو على «إثمها» ـ بل هى كتابة عزوف عن الجسد، بالغوص فيه، إنكارُه بامتلاكه وتدميره عن طريق تمجيده، على طريقة بعض فصائل الصوفية التى تغرق فى الحسية بُغية مفارقتها نهاية أو وطء شوكتها.

٧ ـ ملك التباينات، أو توحد المتضادات، صورة مكثفة لتكامل التشظى، وضم الشذرات، على نحو لعله يتجاوز التقنية الأسلوبية، والرؤية القصصية، إلى إدراك شامل مُجَمّع، أى إلى مقولة فلسفية كامنة فى صلب النص وملهمة له .

٨ ـ النفىُّ المزدوج . وهو مما يجرى فى سياق المقولة الفلسفية نفسها، من زاوية أخرى، فالاكتمال عنده وجه من أوجه النقص الدنس هو نفسه قداسة من نوع ما، ونفى الكمال كمال، ونفى النقص ـ فى الآن ذاته ـ هو نقص. ولا فُرقة بين البعدين. إن القمر فى اكتمال هو نفسه قمر المحاق، وليس قمراً أخر، والتحول المستمر قانون، لكن هذا القانون نفسه عرضة بدوره للتحول والتغير. ولهذا فإن القلق الخصيب يخامر الكتاب كله.

٩ ـ وأخيرا فإن هذه القصص تدور فى بيئة تاريخية ـ معاصرة أو غابرة ـ لكنها مفارقة للتاريخ، وملاصقة للراهن اللازمنى، إن ابتعاث البيئة الفرعونية أو القبطية أو الإسلامية إنما يتأتى فى تضاعيف «الآن» الذى ليست له محّددات تاريخية ضيقة . مما يتسرب بالقارىء (المشارك المتواطىء) إلى إيهام ـ هو اقتناع ـ أشد قوة وأعمق دفعاً من مجرد التصورات الخارجية .

هذه كتابة لا تقتصر على حدود القّصص ، كما الفناء عند الرواد القدامى، بل هى تضم السرد إلى التأمل الصوفى، والحوار المُلْغز الدرامى فى سريته إلى الوصف فى خفاء، وشطح الشذرات الفلسفية إلى جمال ومضات الشعر.

ولذلك، فهى، بامتياز، كتابة عَبْرنوعية يقف نبيل نعوم جورجى وحده بين كتاب ما يصح، بمعنى من المعانى، أن نسميه ظاهرة السبعينيات بكثافة

النسيج الذى يقوم جانبا هاما من قصصه القصيرة التى تضمها مجموعته الأولى «عاشق الحدث» ثم مجموعته التى تناولتها فى أول هذا المقال : «القمر فى اكتمال» وروايته الوحيدة المنشورة «الباب» التى يمكن اعتبارها قصة طويلة فضلاً عن روايتين غير منشورتين له «العودة إلى المعبد» و «جسد أول»، وبزخم المعالجة وباحتشاد العناصر التى تكون رؤيته وصياغته معا .

إن بعض كتابات هذا الجيل ترق خيوطها إلى حد النصول والهفهافة احيانا، وإن فيها قدرا من «براءة» الرؤية والتناول معا، أو قدرا من خفة الوزن إن صح التعبير . و«الجيل» هنا لا يعنى فقط كتاب عقد من عشر سنوات، بل يعنى اساساً «ظاهرة» أو حركة أو حلقة فى تيار الإبداع.

أما نبيل نعوم فهو كاتب «ثقيل» بل باهظ الثقل احيانا، على الأقل فيما اسميه حلقة القصص الأولى، وحلقة القصص الثالثة فى عمله ، تزدحم كتابته فى هاتين الحلقتين. برصيد محسوس من الأساطير ، والإشارات الثقافية التراثية، والتأملات المستقطرة من قراءات كثيرة ومتنوعة، والشطح الذى يريد أن يكون صوفيا، والغوص فى عباب الأديان القديمة والحديثة ليطفو منها بلقى من الصيغ يستخدمها بنجاح ملهم أو بعمد متدبر على حسب الأحوال

هو أساساً كاتب تحديثى وتجريبى لا يعتمد الكتابة التقليدية السردية. إذا استثنينا حلقة القصص الوسيطة عنده، وصياغته تتدرج اساساً، فى التقديم لعمله بجمل عليها مسحة البساطة والعادية والتقرير الخارجى. لكى يتقلب فجاة فى غمار الإشارات الرمزية والتقطيع التغريبى ورواية الأحداث الجسام والرؤى المهولة فى كلمات قليلة متقاطعة ومتشابكة .

والأرجح أن تراثه القبطى الخاص، وثقافته الواسعة، وتعليمه العلمى ـ فهو مهندس ـ ورحلاته إلى الخارج، وولعه بالثيولوجى والتصوف، قد تكون من المراجع الخارجية على النص ، عنده، ولكن إسهامها فى تشكل النص لا تخطئه العين .

قصته «يوسف مراد مرقص» هى دورة ميلاد وموت لا يجتازها «البطل» بنفسه وإن كان هو الذى يحياها ويموتها، يوسف مراد مرقص نفسه لا يحدث له شىء، تمضى حياته على سننها العادية كانها لا تمضى. ولكن الدورة تجرى بين والده وابن عمه، وكلاهما توحد بالبطل، كلاهما نموذج رئيسى ، وأرضى مع ذلك. وكلاهما يعيش و يموت كانهما متناسخان مع احدهما الآخر، فليست الدورة افتعالا قصصيا، ولا حيلة يقصد بها المفاجاة، الصياغة الباردة التقريرية الخارجية وغير السردية اولا وقبل كل شىء تنفى ـ بذاتها ـ لعبة االتكنيك التقليدى .

وفى «النهر عند المنبع وعند المصب» ، يقول الرواى: «قلت يا عالم الأسرار متى تريح هذه النفس من العودة فى جسد بعد جسد» تيمة الدائرة الأبدية، أو العودة المتكررة أو التناسخ المضطرد. (قصة «العودة» لها أهميتها. هنا ، والحروف الأبجدية تلعب الدور الذى يعطيه إياها ابن عربى) سواء كانت مستوحاة من الهند أو من نيتشة، ثيمة ملحة عند الكاتب. وفى هذه القصة تتخذ الصياغة مسارب لها من التراث الفرعونى والقبطى والعربى والحديث على السواء، وتتخذ العبارات الصوفية كمفردات لها شحنتها، ولا يتردد الكاتب أن يضع مقولات صوفية غامضة وموحية، بلغة باطنية ومرقمة بالعدد من (١) إلى (٧) ومفردات من الإنجيل والقرآن كلها فى طوايا قصة مبتذلة عن محاولة سعى العمل لتزويج ابنتها من البطل الذى يتحدث عن ذات نفسه ويسعى ليتحدث عن ذات الكون كله، ويستقطر طموح رؤاه من خلال تاريخه.

« المخلص ابن الإنسان» قصة باطنية تماما ، لم تعد موضوعة فى سياق القص المبتذل اليومى وإن كان سياق القاموس متراوحا بين الحكاية والريبورتاج. وابن الإنسان هنا هو الذى يذبح ويقطع ويوزع قربانا على الآكلين، كل بحسب نصيبه المعين من قبل أن يولد، وهو مركب من «أوزيريس» المصرى القديم الذى قُطع ووزع، بالتفصيل والتحديد، ومن يسوع الناصرى الذى افتدى البشرية وما زال جسده الحى يشارك فيه المؤمنون كل يوم، فداءً وخلاصا.

«البُشـرى» تمضى بما بدأت به «المخلص ابن الإنسان» فينتفى السياق اليومى تماما، فى القص وفى القاموس سواء والابن الذى تاتى به البشرى فى النهاية، ولكنه لا يأتى فى القصة، هو فى الوقت نفسه، ابن ابراهيم وسارة، وابن موسى وصفورة، وابن يعقوب وليئة وراحيل، وابن زكريا واليصابات وابن الله من مريم، وهو المبشر به دائما ولا يجىء واسمه كامل، والكاهن الذى مر على منزله يحمل البشرى، بالرقم «ثلاثة» هو الملائكة الثلاثة الذين هم الرب نفسه والذين استضافهم إبراهيم، والقاموس شعرى وامثولى صريح. وليست اهمية القصة فى تحميلاتها التوراتية والإنجيلية والإسلامية سواء، بقدر ما هى فى مضمونها الذى هو شوق، ونبوءة غير متحققة، وتقرير للإيمان موضوع موضع السؤال: هل يأتى، أبدا، ذلك «الكامل»؟ وهل تسقط أبدا البشرى؟ .

«المعجزة» مروية كلها، الآن فى سياق الحكاية اليومية، دون شاعرية ، بتفصيل وتحديد يمت بصلة إلى «تكنيك النظرة»، وتتقطر الحكاية بعد ذلك عن طريق أجوبة فقط يرد بها صاحب الرواية على أسئلة محذوفة يسألها «بعض الأقارب والأطباء والباحثين والصحفيين» ، ولا نعرفها إلا عن طريق الإجابات، ونعرف معها أن معجزة ما حدثت فى دير ناء معزول، تحدث قديس مات منذ نصف قرن على الأقل، وما زال طرى الجسد، إلى الدكتور نظير، وعندما مد الدكتور نظير يده حتى الكتف بين التابوت وغطائه المرفوع دون ركازة بإعجاز، نفهم أن ذراعه كلها قد بترت منه، وأن القديس الذى أوقع عليه هذا العقاب الغريب «لم يحذره بل أوصاه أن يكون مخلصا مع نفسه» ، ولم يشعر الدكتور بأى ألم، ولم يسل من ذراعه المبتورة أى دم . تم ذلك فى اليوم التاسع ـ يوم الاكتمال ـ من زيارته للدير ، وكان قد سمع صياح الديك ـ فى اليوم الأول ـ ثلاث مرات ورأى فى صحراء الدير ذلك الأسد الذى جاء من سفر «الرؤيا» مركبا من حصان وثور وثعبان وصقر وحمل وإنسان. كيف عوقب على قلة إيمانه! لأنه كان يفكر فى مقتل أبيه، ويبحث عن «المعرفة» ـ والمعرفة ، فى المفهوم المسيحى، وربما على إطلاقها، هى فقدان البراءة والتورط فى الشر .

«حلاوة العشق» صياغة جديدة وخاصة لنشيد الإنشاد، بعيدة الأصداء ولكن أواصرها الداخلية حميمة ومتوازية، ولكنه نشيد الإنشاد هنا بعد أن يكتمل الحب ويأتى بسبعة بنين وسبع بنات .. والبئر لا تجف بالصيف والخير وفير ومستويات الرؤية الثلاثة: التوراتى والريفى القديم ـ المعاصر معا ، والحضرى الحديث، تكسب النشيد بالفعل حلاوة خاصة، وفى بطن الحلاوة، بالضرورة ، نقيضها: إنه ساكن بطن الجبل الذى يذبح التيتل، بعد أن يربط امرأته بحبل من كتان مجدول فى صخرة ملساء، عارية الصدر والعجز (هل هى بروميثيوس الأنثى متروكة لنهش النسر الذكر؟) وقد كان لهما ـ هما أيضا أربعة عشر ابنا وبنتا . ثم «أخرج كل ما يملك .. هبة لعابرى السبيل ورحل» أهى نفسها تلك المرأة التى رحل عنها زوجها تتغنى بنشيد العشق، مربوطة فى صخر الحياة الناعم؟

«الموت» مأخوذا من مزامير داود والرؤيا وطقوس الصعايدة الأقباط وإيحاءات التحنيط وخلود المومياءات تيمة مراودة ملحة عند نبيل نعوم والقبر عنده ليس نهاية المطاف ، فما للمطاف عنده من نهاية الدورة مهما تهددها الانكسار كاملة دائما لا تنقطع لا يقرر الكاتب هذا اليقين تقريرا مباشرا أو غير مباشر . تقرره عنه كتابته بصياغتها المشحونة برصيدها التراثى ووحدات المعاصرة معا كما فى قصص مثل «الموت» و «فم الأسد».

«القرين» نشيد للحب من شعر خالص . نبيل نعوم ينمى بحساسيته الخاصة الفريدة قالب «القصة ـ القصيدة » الذى كان يحيى الطاهر عبد الله قد صاغ فيه آيات إبداعه الأخير ، ولكن الحساسية هنا تتشرب بعمق إيحاءات توراتية وصوفية إسلامية معا فى مزاج مرهف ورقيق.

«العرض» نص صوفى صراح ـ هنا أيضا تثور مسألة القالب القصصى، أهذه قصة ؟ يدعى هذا الكاتب أن «نعم» . وهنا أيضا حل محتمل لقضية الأصل التراثى للقصة القصيرة فكم لآبائنا المتصوفين من نصوص قصصية مرهفة الدقة وعميقة الجمال ! وفى «العرض» نجد مياه الحياة التى لا يبتل بها ـ وإن غمرته ـ «صخرة الحق» الناطق باسم جمهرة الخلق من أغمار الناس، تتصدى للمطلق الصارم الحكم القاضى بالموت والإفناء ولكنه العادل الذى يعرف ماء الحياة، جوهرها وعنصرها الأولى . عندما يعرض له . ويعرض عن كل التفانين والزخارف والبدائع الطارئة .

فى سلسلة تالية من القصص اسميها «القصص الوسيطة » : «القاهرة مدينة صغيرة » و «البئر» و«الزيارة » و «خاتم الزواج» و «الميراث » و « المنامة » و «البديل» ينحو الكاتب منحى جديدا تماماً ، صناعة القصّ فى هذا المنحى بارعة والعبارة سلسة وذكية ومثقفة وحاذقة والحبكة ـ خصوصا ـ مشغولة جداً ، ومقصود بها المفاجأة والإبهار والتنوير الذى يغلق الحكاية بضربة واحدة محكمة التسديد ، عناصر القصص كلها ملحوظة الكفاءة ، كالمئات وعشرات المئات مما تنتجه الصناعة القصصية باختصار هى قصص فيها أصداء أساسية من إدجار آلان بو ، ولكن الكاتب التراثى لا يتكرر وإدجار آلان بو لايمكن أن يُصنع من جديد ،وكل تكرار تزيد بحت . ومن ثم فهى جميعاً تقصر جداً عن أن تتناول أو ترتاد مناطق الحساسية الأصلية عند الكاتب ، وعن أن ترتفع أو تقترب من التحقق الذي أصابه ـ حتى لو أخفق ـ فى سلسلة القصص الأولى التى من حقه أن تنسب إليه وحده .

قصة « مسبحة الآلهة كالى ذات المائة حبة » . تطمح إلى إيجاد أرض مشتركة ،بين المنطقتين ، وتتراوح بينهما . لكننى فى هذه القصص، افتقد جداً ضوء المنطقة الأولى وعمقها ، وثراءها الخاص ،

وتأتى « تحولات الآلهة » لكى

تحاول أن تعبر الجسر الخفي بين اليومي والقدسي ، بين الرث المبتذل والسرى الغامض الذى يتأبى بطبيعته على الحل ،لايصنع نبيلٌ نعوم جورجي أسطورته الخاصة ، لكنه يستقى من نبع الأساطير غذاء السر الكامن فى وجدانه ،وقد كان هذا السر ، قد أخذ يجف ويذبل فى دورة القصص الوسيطة التى تعنى بنوع آخر من السر القريب الذى يكاد يكون بوليسياً.

قال لى الكاتب : لقد سئمت من اتهام الناس لى بالغموض، واستحالة الفهم. أردت أن أثبت لهم ولنفسى ، أننى أستطيع ـ أيضا ـ أن أكتب قصة شائقة، جذابة ، جيدة الصنع. أو شيئا بهذا المعنى .

وقلت له، دون مداراة: هذه خطورة يتعرض لها كل كاتب حق. أنت قد سلمت ، على نحو ما، لضغط «الطلب الجماهيرى» الشائع، وكدت ـ أقول كدت لأنك لا تستطيع حقا ـ أن تقترب من حافة حفرة الخيانة لنفسك. الحكاية محكمة الصُنع هذه الدستة منها بنكلة، وهى أساس من منتجات صناعة الأدب وليست أدبا . لا أقول إنك فعلت هذا، فأنت لا تستطيع، ولكنك كدت أن تنساق وراء هذه الغواية .

أو شيئا بهذا المعنى ، وإنما أقل قسوة.

أردت أن أثير هذه القضية لأننى أقاتل ضد الوهم الشائع الذى يزعم أن الأدب هو ذلك الشىء القريب السهل المفهوم الذى يسمى أحيانا واقعيا، وأحيانا «معبراً عن هموم الجماهير» وأحيانا « بعيدا عن الغموض والعزلة والتهويمات» و«قريبا» و «مفهوما» و «مقبولا» إلى آخر ذلك ...

الفن دائما فيه عنصر من السر.

واللغة الفنية ـ أو يسمى بمصطلح معروف « الخطاب الفنى» غير اللغة المباشرة وغير« الخطاب الاجتماعى» وغير «الخطاب الأيدولوجى » لكل منها مشروعيته ، وضرورته، وإنما فى ميدانه الخلط بين الميادين هو الذى يوقع بعض الكتاب وبعض النقاد فى حبالة غموض المعايير، وفى هوة التزييف، عن عمد أو بحسن نية، على السواء.

والواقعية المفترى عليها، فى خارج السياق التاريخى للأدب، ميدان رحب وعميق المغاور ومجهول المسارات.

أما «الغموض»، الذى لا يأتى عن مجرد الإغراب والفبركة فهو آت من محاولة استبسار الواقع، الذى لا حد لغناه، وتعقده واستعصائه على تسليم نفسه ـ فى الفن ـ للغات مستعارة من جوانب أخرى لجسد الواقع وروحه العميق.

«السرداب» و «رحلة رع» ثنائية تعود بنبيل نعوم جورجي إلى منطقة أثيرة إليه، ساحة المعابد المصرية القديمة التى كأنها حتى اليوم حية فى وجدان الكاتب، يبعثها لنا فى سياقها المعاصر، بعد أن تقلبت عليها العصور، لكنها ما زالت قادرة على الفعل. وبينما تطفو «رحلة رع» إلى سطح الواقع اليومى العادى المشعوف، أكثر قليلاً مما يستقيم معه ضبط نبرة القصة الكامنة، تغوص «السرداب» ـ كما ينبغى لقصة بهذا العنوان أن تغوص ـ أعمق قليلا فى منطقة السر الذى ما يزال يلح على هذا الكاتب، ينوشه ويراوده ويكثف حوله أو يخف.

فى المجموعة بعد ذلك ثنائيتان بارزتان، لكل منهما ملامحها الخاصة وقسماتها القاطعة، وإن كانت كلها ـ شأن قصصه الأولى ـ تحوم، وأحيانا تمسك مسكة قابضة ـ بالبؤرة التى يدور حولها عمله كله، ما يمكن أن أسميه ببؤرة السر.

«طقس فتح الفم» و «عاشق المحدث» على اختلاف الموضوع المباشر للحكى، ثنائية تستلهم ـ بوضوح ـ مصادر التراث العربى . فهذا الكاتب القبطى ـ ككل كاتب قبطى حقيقى ـ لا يمكن أن ينسلخ عن ثقافته العربية بل إن هذه الثقافة العربية مقوم أساسى من مقوماتنا، وعنصر حى فعال من عناصر روحنا، ونبع شديد الثراء فى أرض وجداننا.

وبينما توحى طقس فتح الفم إيحاء لا يقاوم، بكتابات خورخى لويس بورجين، على اختلاف أساسى هو أن الكاتب المصرى يصدر عن تراثه المكون لذات نفسه ـ من بين المكونات ـ فإن الكاتب الأرجنتينى، فى النهاية، يستلهم ثقافة واسعة وعقلا قادرا على التمثل الذى مهما كان خلاقا فهو تمثل واستيعاب من الخارج إلى الداخل، أما نبيل نعوم جورجي فعمله متدفق من محركات داخلية أصيلة، وليست ـ فقط ـ متمثلة ومستدعاة.

«عاشق المحدث» من درر هذا الكاتب، حيث ترتفع النبرة التراثية الشعبية إلى الانصهار « بالواقع» ـ أو ما نعرفه بهذا الاسم ـ انصهارا حقيقيا وباهرا. ويقترب الكاتب هنا من صياغة لغة خاصة هى فى نفس الوقت لغة التراث وليست لغته، ويحل المشكلة الصعبة التى يتعثر الكثيرون فى حلها، مشكلة لا أقول استخدام لغة التراث، فاللغة فى الفن لا تستخدم، بل لها سيادتها برأسها. جنبا الى جنب أو بالالتحام الحميم مع المقومات الأخرى للعمل الفنى التى يكون تحليلها ـ بالضرورة ـ فصلا وفضحا وبالتالى إفقارا لها . «عاشق المحدث» قصة حية

جديرة بأن تكون من قصص الليلة الثانية بعد الألف وانبثاقة التمرد المخطط لها والمفاجئة مع ذلك تعطى للقصة بعداً أخطر من أن يجعلها مجرد حكاية. وشطحة الخيال اللغوى البحت تتسق مع خيال مفاجىء أيضا لأنه يستند - فى الدرجة الأعمق - إلى أرضية صلبة.

الثنائية الأخيرة فى هذه المجموعة ما زالت تحوم حول السر، وقد أصبح السر هنا مرة طقسيا وخارجيا - يكاد ينزلق ثانية إلى مستوى الغموض المعروف فى قصص السر التقليدية فى «الأستاذ»، وإن كانت القوة التى تكاد تكون غير إنسانية، مكشوفة وقريبة للناظرين، ومرة أخرى فى «خطابات غرامية» يصبح السر إنسانيا ورقيقا، يشف فجاة عند هذا الكاتب، عن تعاطف حار ومكتوم مع جانب اساسى من جوانب مأساة كل يوم والتى تظل مع ذلك مأساة فاجعة، لا تقلل يوميتها من جرحها الدفين، لا ينال ابتذالها من استعصائها على أن تكون مقبولة أو حتى مسموحا بها، هذا اللاعج نحو الحب الذى لا يخبو حتى مع خبو حرارة الحياة وذبول نور العمر. فى هذه القصة صدى تشيكوفى دقيق ولاذع وموقظ.

على أن استبسار مصادر إيحاء الكاتب إدجار آلان بو،خورخى بورجيس، ألف ليلة، تشيكوف، التوراة والإنجيل، النصوص الصوفية والدينية، ليس إلا حيلة نقدية لإضاءة جانب من جوانب النص، وربما لاستكشاف جانب من جوانب الرؤية الفنية عند الكاتب، وهو إذ يضرب فى مسار بعد مسار من التكنيك والصياغة لا ينى وفيا - بالضرورة - لهذه الرؤية الخاصة به وغير المستعارة ووفيا فى الوقت نفسه لنوع من القلق لا يجعله يطمئن إلى صيغة جمود وثبات قالبى للتكنيك والاستيحاء، وإذا كان فى استدعاء نبيل نعوم جورجى لبعض هذه المصادر - أحيانا - شيء من ثقل اليد أو شيء من «الفضيحة»، فإنه فى عمله مدعو الى العكوف قليلا على صقل لغة وضبط نبرتها وتحقيق الاتساق بين عناصرها، ولوكان الاتساق بالتضاد، ومدعو الى الحرص - إذا شاء أن يخرج على القاعدة، وله الحق أن يفعل اذا اقتضى الفن ذلك اقتضاء - أن يكون هذا الخروج اثراء للفته وأن يكون خروجا مقصودا من ذات الفن وليس مجرد «خروج».

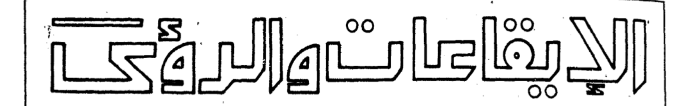
هذا فن متنوع الروافد، من إيحاءات واقعية الى ايحاءات الى السر، من غموض الصوفية الى سطوع التراث الشعبى، من الحبكة المحكمة الى النص المفتوح، من العكوف على هموم الناس وأوجاعهم الى المغامرة بالسقوط فى قبضة المجهول الذى لا بد أن يظل مجهولا، هو فن - دائما - يحوم حول السر، ويسعى الى استكناهه، عبر طرائق شتى، بعضها واضح الجادة وبعضها غير مطروق.

وقد يكون فى هذا التنوع ما يشوق ويثير ولكن فيه أيضا فى النهاية خطر تشتيت الرؤية وتفتيت الطاقة.

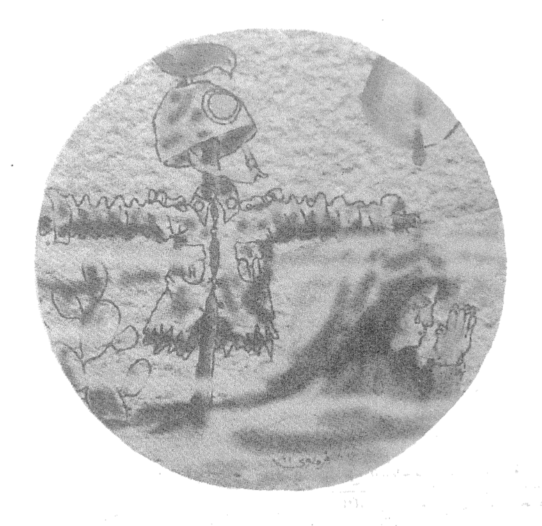
ولكن أليس فى الفن الحق، دائما - بجانب أنه إنجاز - مغامرة؟ أليس دائما وثبة فى الظلام، تشق مساراً منيراً فوق سر الواقع؟ ■

* القمر فى اكتمال ، نبيل نعوم ، القاهرة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ١٩٩٣

** عاشق المحدث، نبيل نعوم جورجى، القاهرة، دار شهدى، ١٩٨٤ (نفد) والجزء الثانى من هذه المقالة ظهر كمقدمة لتلك المجموعة التى لم تُقرأ حقاً حتى الآن.


الإيقاعات والرؤى

خصوصية المرأة أم خصوصية الكتابة؟

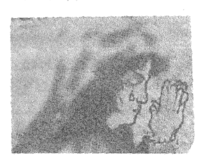


لا تتبنى «القاهرة» تلك الفكرة الشائعة التى تقول إن هناك أدبا نسائيا، على الرغم من شيوع ذلك فى كثير من الكتابات النقدية، لكن حق المرأة مهضوم على كل المستويات. لذا فإن تخصيص محور لها لكى تبوح وتعترف وتدين وتعبر عن آلامها وآمالها أمر تفرضه الظروف القائمة على كل المستويات.

لكن القارئ لهذه المجموعة من الشهادات يجد أمامه الكثير من علامات الاستفهام : هل خصوصية المرأة تؤدى إلى خصوصية فى الكتابة ؟ وهل يمكن للمرأة أن تتخلى عن كونها انثى وتكتب، وتكون لكتابتها قوة وتأثير؟ كيف تبنى علاقاتها مع محيطها الاجتماعى ومع المتلقين؟ ما نقدمه فى هذا المحور قد يدفع إلى السؤال أكثر ربما ما نجد عبره من إجابات!

التحرير

فرائض الهوى



عالية ممدوح

العراق

فمن بين جميع الأمكنة الحقيقية والمجازية علانية واستفزازًا وجمالاً هو الجسد البشري، إنه المساحة الأشد إرباكا بين الفضاءات من حولنا، هو أكثر الكلمات غير المفصوح عنها تأججًا بين أسرار الكتابة. نحن نواجهه يوميا، نتملص منه بالنسيان، وأكثر الأحيان بالانطواء عليه.

هو المكان المُعطى والمعرض للسلب ولإخطار التجربة، فلا نعرف أي التواقيع أقوى عليه: حسابات الزمان باللحظات القصوى، أم زيف الكائنات السعيدة، التي لا تريده إلا محطمًا ووضيعًا.

لكن الجسد أكثر عنادًا مما نظن. وهو يستطيع الانتقام لنفسه من رياء علاقة أو علاقات مفرغة. موسخة وغير إنسانية، كأن لا يعود هو نفسه، كأن يصاب بالعمى والعُقم.

انظروا إلى حركته وإيماءاته المبعثرة بين الفضيحة والكتمان. إنه يُخفي لُكنته بزينة الفراغ، وفرائض الهوى. لكن ما أن يبقى وحده، وبدون أي عون، إلا رضوضه وأحزانه، حتى تبدأ أرواحه السبعة بالفوحان.

الجسد البشري له القدرة على المرور بين إذعان الخادم وسطوة السيد، فيبزُغ مجددًا، يبدأ بالاشتغال بجميع مواهبه مع نسغ الحياة، ويكاد يكون «وبكيفية عامة». أعلى مرحلة من مراحل السلطة.

في السنين المتأخرة من أعمارنا نُدرك أجسادنا. لا تعود خارجة عنا، نستطيع تعلم ذلك وبحنكة خاصة، بعد توقف الشجارات جميعا. ها نحن نُبصرها تماما، بعد أن تنحى الجميع عنها، فنعود إلى صداقتها. هي الآن أجساد محبوبة، مستعادة، فلم يعُد لها ما نُخاطر به، بعد استحقاق اللعنات والحسرات معًا.

لقد أذل أهلونا أجسادنا باتقان طويل الأمد. كنت أسمع جدتي بعد صلاة الفجر وهي تردد خاشعة، أمام سماوات بغداد الداكنة الزرقة: اللهم أبعد عنها، وعن عمتها تحالف الشيطان. اسمعها وأبتسم، مرددة أنا أيضا: فلتحفظنا الآلهة من دهاء الملائكة، أما الأبالسة فهم الأصدقاء الأبرار لم يكن الأمر هينًا. لأنني كنت أريد أن أكون وإياه دون غرق في الاشمئزاز منه، على أن أفعل شيئا حيث يعود هو ذاته، ودون استخدام ذات الفعاليات العمومية. فلا يعود محكومًا بقلة اللياقة والابتذال، تلك التي حكمت على الأنثى في الشارع كغواية وشرط للإذلال، في الوظيفة، في الفراش الزوجي، وفي المخيلة أولا. فنحن كفتيات لم نكن نُتقن تلقائية المشي والحركة، لا في الشوارع العامة، ولا أمام ذوينا، وسرعان ما نقع في التشويه، يتجعد عمودنا الفقري، ونبعث على السخرية. فقامأتنا إذا ما استطالت قبل أوانها، علينا أن نواريها بالانحناء ومبكرًا. فلا نعود ندري. أي المشيات

افضل؟ هل المشية العسكرية ذات الوقع العنيف المدّوى؟ ام تلك التى يحشوننا عليها، لكى نصون الكنز الدفين: اى العُذرّية الناصعة البياض... بالطبع كان هناك فريُق ثالث يقع خارج هاتين الخانتين. بلى، كانوا يطلقون على أولئك اللواتى تتمايل ابدانّهن عافية وحبورًا فى الحافلات والجادات العامة، اوصاف الاجساد ذات الفجور المطلق. ان معجزة الجسد البشرى، بقدر ما هو معروُض، عُمومُى ومستهُلك، هو انه شديد المهابة والوقار والتكتم فى ذات الوقت.

إن الجسَد يذكرنا بالمسؤوليات الملقاة على أكتافنا، وليس بالامتيازات التى سنحصل عليها. فنتصور أنفسنا كتلك العاشقة التى قالت يوما لمحبوبها: (لم يبق لى أحد سواك الآن) وقد نتوهُم، ربما من الغفلة وشدة الحساسية، إن هذا القول يسعُد المكان/ المحبوَب/ الجسد/، وندرك متأخرين او لا ندرك ابدًا، إننا نستطيع كُل شىء ما عدا الاعتماد عليه.

من هذا التداخل بين المكان الأول: الجسد/، والمكان الواقعى الذى تدُخل فيه الطبيعة، الكائنات، والاشياء جميعًا ساتناول شهادتى. حول ذلك الجسد، مكانى الاول الذى اوى إليه، دأر سكناى الوحيد، اتّكئ علىّ اى فى مرحلة النضج، بعد أن سيُجنى بالالغام والالغاز وأنا فى مُقْتبل العمر. إننا معا، ولسنا مرتبطيَن بمكانٍ محدد. لا بُطوَلة بين ظهُرانينا، ولا هزائم لم تفعل مفعولها فينا، فاستجبنا إليها كأفضل ما تكون الاستجابة.

التحق به ويصالحنى، فأروى له القَصَص والقَصَص معًا. ويبدأ وزنى بالتناقص. نجلس معا، لكنه يريد العودة وحيدًا، يريد إتمام كل شىء بمفرده، كأنه يوُد أن يثبت أننى المجهول، وهو المعلوم. هو المكتوب والكاتب معًا. هو المؤلف الذى سَيثُبتُ شخصيّة الأثر باكتمال الموت، موتى. هو المسافر، الذى تنقل بين المدن التى تبدأ اسماؤها ـ بحرف ـ باء ـ بغداد، بيروت؛ باريس. اما الرباط فهى تغيب عن ناظرى الآن، رغم حِسن الضيافة والاريحية المغربية، لكننى لا أستطيع إلا ترديد ما كتبته ونشرته يومًا عن تلك المدينة، بانها المكان الأشدّ سأما وضجرًا بين العواصم الموجودة فوق الكرة الارضية. ذلك السأم الذى يُخفى الجسَد فى العزلة والوحشة، والروح فى القُنوط، كأننى أمشى فى حقل من الصمغ. المفاصلُ رخوة، الحركة كسولة، والقلب عديم الاكتراث بأى شىء.

فهناك مدُن كالمضخات تستخرجَ من روحك مياهها الجوفية، وترَميك لأرَخبيل الحرية والدهشة. وامكنة خانقة، زائفة كما يحصل لنا ونحن نقرأ بعض أنواع من الكتب، للكاتبات والكتاب «وهم يحصلون على قُراء بعدد كبير، لكنهم قراء زائفوَن. فالكتاب الذى نرفُضه على اساس أنه ردئ، غالبًا ما يكون ببساطة، كتابًا نكتشف فى قارئه المزيف شخصًا لا نستطيع ان نكوّنه، وقناعًا لا نستطيع أن نضعه، ودورا لن نلعبه».

فلتغفر لى الرباط أولا فأنا أفرِد لتجربة العشر سنوات الأخيرة من حياتى فيها كتابا أعده على مهل، ولنبدأ الآن بالحرف الاول من متوالية الحروف، نبدأ من بيروت.

(ثمالة المقهى)

عندما يتأمل الآخرون الحُلم الشمل القديم لبيروت تأخذهم الحسرات. على الكتاب، المعارض، الافلام، المعمار، المسرح، وعلى تلك الحرية الفادحة التى كانت تتدفق على الجميع ويبقى منها فائض. ذلك هو المشهد الثقافى، اما انا فأتوق إلى الذهاب بعيدًا عن هذا كله. آخذ عُدتّى وأمشى الى المقهى. لا ينقُصنى الخيال ابدًا وانا ادور جيئة وذهابا إلى هناك، لا ألَفَق على صباى الأول، وأنا أرتدى أفضل هندامى فى طريقى إليه.

فى المقهى تعيُش يومًا بيوم، المصادفة واقتسام الوداعات الطويلة، والتدقيق باليومّى، والطارئ. تهيم وحدك فى بادئ الامر، ولا تعوُد تعرُف اى الكلام، او الجسارة أو الاصطبار عليك أن تفتتح به يومك. فجميع الكائنات تقول عن حالها كذا وكيَت، وهى تقرأ وتثرُثر، تفتح الكتاب او تطوى الصحيفة. المقهى حدث مسرحى تام، والمقهى البيروتى كان يفارق المقاهى العربية ببضع سنوات ضوئيّة.

وإذن عليك ان تكوُنى مُحَتشمة، كلا، غير مرئية، فهناك المزيدُ من الأطياف تجاورك. وأنت شغُوفة بما يوفره المقهى لك. أن تكونى وحدك كثوب مكوّى ونظيف وحاضر للخروج به. علَيك أن تكوُنى امامهم غامضة، متقدّة، وتشبهين الآنسات.

هناك يُخفى المرء بعضا من فشله. وإذن هو مكان يحتملُ التهور والخطر، لكنه لا يناصبك العداء. المقهى فى بيروت مكان غير معادٍ كما فى بغداد، التى تقذف بك خارجة بجلبة، واحيانا بفضيحة، كأنك مصابة بعاهة. واصلا هو غير موجودٍ لنا.

فى المقهى البيروتى تُصاب بالصعقة الكهربائية، هكذا حصل معى فى أول يوم، فتلاشى صوتى لثوانٍ من شدة الجمال الحّى، ثم تبعثرت الكلمات، جميع الكلمات المحسنة، وبدات لعثمتى الأولى. فهنا لا أحد سيهُتم بكَ إن كنُت على حقّ او باطل فهذا المكان موجود مستمر، كالمياه الجارية، وانا انزلق مثل

زورق ورقى لا يمشى ضد التيار. لقد بدات المباراة حقا. انظر الى الجميع وخلسة، نراقب بعضنا كأننا فى باخرة، والقبطان بيروت، السائق المستوحد الوحيد. ففى المقهى نبدو وكأننا على عجلة من أمرنا، نتصبب عرقًا، نلهث ونبدو لسنا نحن، فنلاحظ أشياء غير حقيقية ونردد ... هاانظروا، أن الجميع يخفى متفجراته تحت إبطه، أو لسانه، أو فى جيب سرواله. انظروا إلى ضياء الشمس. إنها أقل سخونة من شمسنا العراقية.

على الدوام هناك انفصال ما فى المقهى. هناك العجائز والشبان، والكلاب، وهوى ملطف، ورجال يحملون كراريس، ونساء يسحبن رجالا، واجساد، اجساد تسرع بإرادتها ونشوتها ووجدها. اجساد مباركة باستمرار تتدفق، بابتهاج، كأنها تكتب حياتها أمامنا. فننسى ولاءاتنا القديمة، ننسى ما تعلمناه، ونفهم تلميحات الجسد.

إن اجمل اللحظات المطهرة كانت تلك المنضدة التى سجلت من فوقها خطاباتى الغرامية الأولى. ففى المقهى البيروتى كان بمقدورى الإنجاب حتى وحفظ نوع السلالة، والتغلغل إلى ما يورطك به الجمال .. جمال الفتيان والفتيات، جمال الجمال. وتلك الحافات القصوى التى تصلها وأنت تفتح كنزك السرى، فتضاء حتى امعاءك.

أستطيع الجزم أننى قلت - اسعدت صباحا أيها النادل - لعموم مقاهى بيروت. كنت اعددها حتى تخوننى الذاكرة، وأزرعها حتى اتاكد أننى زبونتها التى شبت عن طوق بغداد، وراحت تدمدم ربما بأشياء تافهة من باب التظاهر. فكنت اسعل وأختنق وأنا ادخن وكأننى فى الرمق الاخير. وإذن الا يجيء الموت وأنا فى إحدى المقاهى، ستكون ميتة لا علاقة لها بأسلافنا الأعزاء. شهورًا، وأنا أقيم هناك، حتى اتضح لى أن الناس لا يكترثون بى بعد ان تبدد شعاعى كله.

وها أنا أبدو خامدة. «أهذا هو كل شىء». فما أن تبدأ حركات بعض الناس وهم فى خلواتهم اليومية المعتادة، فرادى أو جماعات. ما إن أبدأ فعلا بتجميع أجزاء من وجه ذلك الرجل الذى يجلس قبالتى، وأضعه فى مركز واحد، افتح الكراسة، وأبدأ بكتابة السطر الأول، حتى يضع يده فى جيبه، يدفع الحساب ويطوح الهواء من حولى يبتعد وأنا اتنهد، يبتعد وتقترب قصتى أنا، تقترب تلك الخفية النائحة بين الجوانح. يبتعد الأشخاص جميعًا، ويجمع القلب نواة القصص التى ستكتب فيما بعد. لا يبقى فى المكان إلاخلوة القصة الغائبة، تلك المحبية بين السلاميات. تبقى الغبطة وهى تتجمع، تريد أن تفتح الباب، لذلك الكائن الغاشم جداً والذى يدعى: اللغة. تستبد بك اللغة تعبث، ولا تمكث إلا برهات قصيرة، تنحينى جانبًا وتصير مملوكة للأثر، وأنا أقذف إلى الخارج. فأهوى على سنى عمرى، كأننى أرقو جسدى الذى تشقق من جراء النظرة الغريبة التى ألقيها على نفسى، كأننى أمسك دمى بيدى فأغسله بالماء النظيف والصابون، كأن هناك حياة ثانية تخيط أمامى، وما علىّ حقا إلا وضع الخيط بالإبرة مرددة: إمضى، إمضى يأعالية. لم تعودى لا فتية ولا كهلة، لكنك مغرمة. فيتصاعد الغرام من خياشيمى كالبخار. خذى الخيط إذن، واذهبى إلى نهايته.

الجسد فى المقهى يتحدث بصفته سيدًا وقائدًا. والروح لم تعد مشاكسة او مشوشة. كان عدم الفصل بين الروح والجسد فى تلك الفترة، أواسط الستينيات حتى أواسط السبعينيات حيث كنت، هو الذى زادنى صبابة ولعا ببيروت كمكان. وهو الذى جعل مقاهيها تغدو، الأكثر شهرة بين مقاهى العالم العربى. فكان يدع دمى أشد جريانا، من سائر موضوعات التقدم واليسار الجديد. هذا الأمر وعبر المقهى بالذات كان يتعلق بإعادة الاعتبار لما كان يطلق عليه العدو الحقيقى فى عواصم اخرى - الجسد - ذلك الشر الواجب استئصاله. بيروت وحدها كانت تستظهر عن ظهر قلب مواهب الجسد، فتستطيع قراءته فى الحركات الراضية المسترخية وأنت تراها أمامك فى الشوارع والمقاهى، للنساء والرجال معا. فى متع الشعر الذى كان يكتب مضمخًا بعنبر الجسد وزعفرانه. فى ذلك الذى يدعى: البهجة التى تستطرد وإياك حتى دون التعرف على قسمات وجهك، أو هويتك أو اسمك. ذلك كان فى نظرى واحدًا من بين فراديس بيروت بسحرها الخفى، وكان وعى الجماعة: الروح، لا يكتمل إلا داخل مركزية: الفرد: الجسد.

احزان النخيل

لا تغضبوا البصر، فلن أتحدث عن الوثائق، وما هو مدون فى الكتب. أريد أن تسمعوا: أن اشق وأعذب وأمرّ غرام، هو الغرام العراقى. هو شكل اخر من الجمال. كلا، هو محض جمال. فالمرء يجب أن يكون عليمًا بالعراق كى يستطيع أن يرج النخيل فتتساقط آهات من الحزن. تماما، هو الحزن العراقى، المطمور، المشع والمتقن، الذى يعبر عن جوهره بحرية مطلقة. يدخل بين جلدنا وثيابنا ويستقر فى الضلوع. اذا ابتعد عنا بدونا زائفين، وإذا احسسنا إيواءه نصير فائقى الجمال به نغنى، ونجفف خدودنا، ونعتبره نضارة بشرتنا، قمحنا وتمرنا. هو أرصفة القطارات الليلية، وتلويحة المودعين. هو (فلان الفلانى) الذى لا يدعى انه ملك، او قائد او حاكم، إلا ويكون مملوكًا للحزن.

حزننا العراقى لا يعرف النسيان، ولا نحتاج للتذكير به. ففيه نستوعب الصداقات العظيمة، التاريخ، قسمات الوجوه، والولاءات. ومعه نخلو وموتانا، نذثرهم بعوائد الحزن ونتطابق مع ورثتنا الاوائل، فنشعر أننا مباركون، مطهرون ولا نخشى أى شىء ألا ترون أننا لا نضعه على الصدور للزينة. هو عراؤنا وعُرينا، وربما هو فروسيتنا أمام الأجناس الأخرى. صوتنا الخفيض، وذاكرة سلالتنا الأولى التى يحتشد بها الدم العراقى الخليط من جميع ما مر على التربة والماء والرياح،فشكل إلهام العقول، وحشمة الفؤاد، واتقاد الروح.

وإذن هو أحد نفاسة مواهبنا. يتفوق ثلاثين ألف مرة على طعم اللذة، ويحتال كثيرًا على نشوة المتعة والمعرفة. فنبدو به إصحاء، يافعين. فلا نهاب الأنا ولا الآخر. وبه نستحق انسانيتنا.

الم تلحظوا، أن الحزن العراقى وحده مصدر جميع السلطات. فنبدو امامه وخلفه على قدم المساواة بلا تبجح وبلا رياء. فيصبح تحت لساننا الذ مذاق. فيتحول القمر الى فاكهة صيفنا، وتبقى الشمس وحدها عراقية.

بغداد

علىّ الوقوف امام الشاشة وترديد عكس القاعدة التى تقول: «على أى ممثل الا ينظر إلى الكاميرا» وإذن، علىّ، على العكس، التحديق فى قلب العدسة البلورية. وفى لقطة قريبة جدًا كى أستطيع استعادة بناء تلك المدينة أمامكم، بناء الغضب والجمال والهوية.

ها هى مدينتى تعود إلىّ كما لو اننا نقوم بتبادل الأسرى. هى تعود بى إلى البيت والعنفوان، وأنا أسلمها إلى ختام الكتابة. لن افخمها فأصل إلى المرثاة، ولن اخبئها كثيرا فأدعها تئن وحدها.

أحب بغداد. حتى ليبدو هذا الكلام مهلهلاالآن إذا ما وقع بصر أحدهم عليه. الحب لم يعد أعجوبة. على العكس. إن البغض صار هو «لهجة افتخار» بعد تساقط المدن واحدة تلو الاخرى.

فهناك كثير من المدن التى تموت بين اذرعنا وعلى نحو اسرع مما نظن أو نتوقع، كأنهم يفتحون زجاجة، أو يقضمون قطعة خبز.

إن بعض المدن الميتة، تلك التى تموت، اشد حياة من تلك التى يسمونها حيّة «فالصراع بين الأموات أشد عنفا من صراع الأحياء. فالأموات كثيرون وكثيرون جدا».

أكتب هذا لأصل إلى أن: جميع المدن أهم من الكتابة. هى الكتابة الهاربة من المؤلف، والقَصَص التى تبدأ بلا توقف. تبدأ ولا تكتمل. تبدأ ولا تمحى بالضرورة مسرح العلميات الاولى، لوحات مفترق الطرق، ديكور المشاهد الحربية،والتقنيين الاشداء. تبدأ ولا تدع أى شىء فى مكانه الاصلى. تبدأ عندما لا يتطلع الأفراد، الأولاد، والنساء إلى الكاميرا مرة أخرى. فذاك الذى حصل ليس فيلما عن مشوهى الحرب وهم يرتدون ثياباعراقية تقليدية. ان الصور تنبعث منها الادخنة. والكلمات جميعا لا معنى لها. وأنا استطيع الاستطراد إلى ما لا نهاية. فهو كتابى عن المدن والكتابة عن الجسد الذى يتبدد هباء ولا يثير ضجيجًا، لكنه يختلق لنفسه سلطةً وتهديدا. فما اهمية القُصص جميعا، فأية كتابة لا تدل على مدينتى وبصورة لا نظير لها. فلا أتبع أحد وأنا أتحسس ماء وجهى الذى بقّى لى وحده بين جميع الأصدقاء والأشقاء. وما إن ارفع بصرى حتى أرى صراخ/ 18/ مليون عراقى وعراقية يشدون الكتف على النخاع، ويفتحون العين على الغمام. فكم تساوى

القنابل، قنابل ما قبل التاريخ، قبل الطفولة، والطوفان والأمومة ووفرة الجمال. والعالم ينام قرير العين امام الأنين البشرى وإذن لا عليك أن تخافى. وجها لوجه امام بغداد. ترد عليك: تعالى، اقتربى لا تتباطئى لا تسرعى. تعالى فقط. هذا وجهى يشع لهبا، وذاك دمى يستعصى على الوصف بغداد أجمل قابلة غير قانونية لانتزاع راس أول الكلمات. واتخاذ هيئة البتول الأولى، التى وهبها القوم القبلة الأولى، فكانت القبلة القاتلة. وها هى لم تعد راغبة بجلوس أى مخلوق بجوارها. كأنها تريد أن تخلد إلى الخلوة، أن تعج بوحدتها. فعافت جميع الضوارى فى مواكبهم وفجورهم. دخلت فى طيفها، وتركت لنا القصة جميع القَصَص.

* * *

إكمال الشوط

لعل الأصدقاء يفضلون سماع التجارب الحّية والملموسة، أكثر من تلك المجردة والعمومية. يفضلون فتح صرة الأسرار والبدء من هناك دائما أحب الحديث عن ـ النسوان ـ وليس عن النسوانية. ليس لأن النساء مخصصات للأذى. إن تلك الامور لا تحدث للجميع. حقا تحدث لهن وبصورة خارقة للعادة. وعندما أكتب عنهن فانا اعود إلى أهلى. وكما سجلت للمقهى البيروتى مشهده الثقافى والإنسانى عبر بيروت (حافظة روحى من الخنوع) ساعثر على مقهى عراقى متجول اسمه ـ المراة الشعبية ـ واذا ما بدات بحالى، فانا ابنة المدينة، بنت بغداد، والتى كان بمقدورى وبشق الأنفس، اختراق النموذج المقنن والتمرد عليه. أن أرفع ذراعى الى اعلى ولا التحق إلا بنفسى.

كنت أهوى التمثيل والرياضة. فعبر المسرح سأذهب للتخييل، وفى الرياضة

كنت سأشب وأنا مضاعة بين الزحام، سأبلغ مراد العافية وأقاوم العاهات والمرض. كان كل شيء يتم داخل أسوار المدرسة. أما الخارج، فما على المخيلة الا أن تباد، وما على الجسد إلا أن يتعفن. فلم أرك يوما رزينة ولا ملائكية، ولا كانت تنفعنى القاعد الوثيرة، ولا كنت ابحث عن الكمال. لكنى حقا كنت اريد أن اكون صاحبة مقهى. ليس على الموضة. وانّما شعبى، فى حى شعبى. قبالة النهر. أرى دجلة فقط. لا اقسّم المكان إلى قسمين. فداخل ذلك المقهى كان الوضع العاطفى والنفسى والثقافى سوف يتأسس.

ربما كان نوعا من الهوس أن يكون بمقدوري التدخين فى الشارع مثلا. كما تفعل المرأة الشعبية ذلك امامى. أمامنا جميعا، وبطريقة تبعث على الحسد والغبطة وهى تفرد بضاعتها على الأرض. تبيع البيض والدجاج والخضار الريانة. تبخها بالماء من طرف لسانها كأنها تغرد. وغير معنية بمعايب العالم من حولها. تلك المرأة كانت تملك خواصاً غاية فى الفطرية النبيلة. فهى تتقبل حركات جسمها التى تدل على الرشاقة والعذوبة. فلا تعرف الجفوة ولا النفور من بعض التصرفات، وبمقدورها إنتاج مفردات أخلاقية غاية فى (العصرية) أضعها بين قوسين. أكثر من فتاة المدينة. فتستطيع التحكم عبر تلك المفردات بقانون الشارع كله - قانون الرجل - وعبر جميع أنشطتها الاقتصادية. فهى التى تخاطب وليدها، شقيقها. ورجلها، وتنفصل عنهم تماما كى لا يتم ابتلاعها. كانت تفعل كل ذلك بعلانية وجهر، وكأنها تدربت على ذلك طول العمر. حركاتها لا تبعث على الابتذال. صوتها غير مفتعل ولكنتها فصيحة. لكنها ربما لا تقرأ ولا تكتب. وأن ما نطلق عليه/ اللاوعى/ هو فى الدرجة صفر لديها. أما الوعى بالمكان والزمان فكان فاتنا وصحيحا.

فجسدها كان من الفئة رقم واحد. أى الجسد الحر المتعافى رغم حجابه، وربما بسببه. أنها تتمايل به وهى ترفع عدتها فوق رأسها، سوقها المحلى. فكانت توازن حركة الرأس بإيقاع وصلابة وقع القدمين على الأرض وبدلال نظيف، لا يدفع الى مبدأ - هتك الاعراض - كما نردد فى الريف والقرية كنت اراها، أذهب لملاقاتها يوميا. فتبدو لى بأنها تملك مصيرها، وأن جميع ممتلكات العالم فى حوزتها.

على الفور، لا أدخل من هذا السياق فى المقارنة. هذا ليس هواى قطعا. إننى أكتب لأصل إلى عافية الحركة لدى نساء الريف العربى بأسره. فالمرأة هناك هى التى تقود فى مهابة ولا ادعاء. لا تتوارى خلف المنازل، فيبقى لديها الوقت لكى تقود فى مهابة ولا ادعاء. لا تتوارى خلف المنازل، فيبقى لديها الوقت لكى لا تبدو على الدوام - مثلنا - مشتتة البال لذاك الذى يؤرقنا: الروح والجسد. أننى لا أتحدث عن التعليم، الثقافة، الايروتيك. الخ اللائحة. فأنا أدرى: ان الجسد شعاع الروح حتى لو تم ذلك بدرجة عالية من الإرباك والاضطراب. فأذكر الآن ان الفرقة القومية للفنون الشعبية العراقية كانت نسبة ٨٠٪ من راقصاتها اللامعات متحدرات من الريف.

* * *

أستطيع الآن وأنا أختم شهادتى مشاهدتهن جميعا. هؤلاء اللواتى بيدهن المكنسة والمقص والمحراث. يشطفن، يشذبن ويفلحن الأرض العراقية فلنطير جميع اليمامات إليهن، جميع الكلمات الطالعة من الجوانح. لهن، للنساء العراقيات، الصامتات، المتعاليات، الباسلات، ذوات العزيمة الجبارة، اللواتى يحثثن الخطى، وبكل الأنفة العراقية، وهن يمشين أمام الحظر والعزلة والنزف الطويل. أمام الصمت والويلات والظلم. وأمام العالم الذى لم يولد بعد يكتبن قصائدهن الشعرية بنار الجراح التى لم تندمل بعد. ولا يعرفن تقصى أسباب ذلك.

إنهن يعملن وسط وضد العاصفة، عاصفة الصحراء وجميع عواصف الربع الخالى وبحر الظلمات ■

انعكاس التفاصيل فى المرآة



ليانة بدر

فلسطين

فى عندما كنت فى أولى سنوات التفتح حذرتنى أمى من الوقوف الطويل أمام المرآة. استفاضت فى شرح مخاطر الصبا على الفتيات فى مجتمعاتنا. وفى بحث أنواع السدود والستائر التى تحمى الجسد من اقتناص عيون الآخرين، وأطواق كلماتهم. لكنها قبل هذا كله أرادت أن تحمينى من عين المرآة لأنها أم العيون كلها. تلك العين التى تبذر الدمار عبر انعكاساتها المتعددة وطبقاتها اللانهائية. فإذا كانت السماء ذاتها تتكون من طبقات سبع، فلا أحد يعرف قرارة بئر المرآة الصقيل الأملس. تلك العين الباردة التى لم تكف عن التطلع إلى البشر وأجسادهم منذ عشرات الآلاف من السنين. والأخطر من هذا كله، أرواحهم أيضا. كانت أمى تنهانى بمقدرة حنانها الدائب كى لا أقارب ذاك السطح الشرير الذى ينشىء حوارا مع الروح. وإلا فكيف يستطيع الإنسان مناجاة نفسه إن لم يكن عبر مرآة؟ وأين يمكن له أن يقع تحت وطأة مطالب عقله المتنبه إن لم يكن عبرها؟ إن للمرآة سحرًا قاتلا يتوغل فى ثنايا المرء مغريا إياه بتأمل الذات، ومطالعة علاقة روحه بالعالم، دافعا إياه إلى حافة الجنون. ولطالما أخبرتنى آنذاك: هل يستطيع المرء إطالة التحديق فى الشمس دون أن يصاب بالعمى وتبدد نور العين؟. وما كان بإمكانى تقليب النظر أو الحكم على ما قيل لى وقتها.

لكن الحروب الكثيرة التى عشتُها فيما بعد دفعتنى إلى إعمال النظر، وإلى محاولة اختلاس لحظات من نيران المعرفة الإلهية التى تندلع فى شمس النهار، والتى لا يقتنصها البشر إلاّ عبر مراياهم المعدنية الباردة. فكما كانت النيران قبساً من الآلهة القديمة لدى بروميثيوس. كانت المرآة تمثل إغراء المعرفة غير الممكنة التى لا يحق للبشر الوصول إليها داخل ثقافتنا الشعبية.

منذ بداية الصبا وحتى سنوات طويلة بعدها. لم أجرؤ على التطلع فى مرآة إلاّ لاجتلاء بعض تفاصيل المظهر، أو تلاؤم قيافةٍ ما مع لحظةٍ أو زمان. كانت الإطلالات قصيرة وعابرة، رغم أننى صرت أعيش وقتها فى بيروت حيث الوقت الأطول بين المنافى والأمكنة. خلال عشر سنوات أمضيتها هناك لم أرَ فى صفحة زجاجها الفضى إلاّ انعكاساً قلقاً يقرُض الوجدان، وفتات خوفٍ يفتك بالصدر. فما بين الضياع الذى فرضه علينا الترحال إلى بيروت فى أعقاب اشتباكات أيلول الأسود فى الأردن، وما بين هزة الانتقال إلى أراضٍ جديدة تماما، لم تكن المدينة إلا مرآة مهزوزة لصورة بحثنا عن الذات. كيف يمكن لنا أن نتوازن بين عشرات التيارات والاتجاهات، ومبثات الصراعات والمجابهات؟! أو كيف يمكن للمرء أن يفكر بالتطلعِ إلى نفسه فى مدينة تحرِم على ساكنيها إجازات العمل. وامتيازات الطوائف، وانتعاش السائحين؟

فى مخيم شاتيلا عملت كمتطوعة اجتماعية مع النساء. وهناك بدأت أرى الشروخ العديدة التى تجمع فلسطين الشتات. الاقتلاع، العزلة داخل مدينة حافلة بالمثيرات، وجلُ الغربة وانزواء الاستلاب، تعاسة الفقدان وضياع الأملاك، كان ذاك مع كثير من العناصر التى تصنع أرضية النفى والتهجير. مع النساء وبينهن، بدأت الحكايات تترى والوتائر تنجدل فى ضفيرة شمسية هائلة منذ الصباح وإلى ما بعد المساء. أم كمال وهى تروى الحنين الأبدى المتفجر كل لحظة، وداد وهى تمزح وتسخر رغم هم إطعام ثمانية أولاد، أم خليل التى قتل أولادها بعد عشر سنوات تقريبا فى مذبحة صبرا وشاتيلا أمام ساحة الأشبال، سلمى التى ماتت أمها بفعل تقنيص الجيش على المخيم خلال أحداث أيار ٧٣، وسلوى التى كسر أنفها لأن زوجها عاد إلى البيت دون أن يجد وجبة ساخنة للعشاء. قصص وروائح وبؤس يتفجر لكنه لا يّضن على أهله بسعادة وجودية هى الحياة، يتمثل فى حركات صغيرة تدرك النساء كنهها جيدا. كن يفرشن الماء أمام عتبات البيوت وهن يحمدن اليوم الذى تحققت به للمخيم الإدارة الذاتية المستقلة بعد أن كانت الغرامات الصارمة تفرض على كل من ترش ماء أمام البيت. كان كل ذلك مرآة كبيرة تعكس كوكبا بدأت اكتشفه لأعرف مدارات الفلسطينيين المتنوعة، فأنا ابنة الضفة الغربية التى لم يتسن لها بفعل احتلال ٤٨ معاشرة فلسطينيى الجليل. بدأت أبحث عن تجليات الشتات فى الوقت ذاته التى كانت فيها عوامل التوحد والمشابهة ترتفع أمامى بفعل الترصدات والمتابعات. اختلاف تفاصيل العيش الملفتة بين أهل البلد الواحد حين يعيشون فى الخليج، أو حين يستقرون فى أمكنة أخرى. اختلاف الأمكنة، وتنوع المشارب ومستويات الحياة، واتحادها على معنى وجودى للحياة يتجلى فى البحث عن الهوية والذات رغم الشتات. لم يكن المكان مخيم البقعة فى الأردن حيث تطوعنا كطلبة للعمل الاجتماعى فيه، ولم يكن مسقط الرأس فى القدس، أو مهبط الوجدان والعيش فى أريحا. كان ذلك فى لبنان، وكنت مع فلسطينيى الجليل أعيد اكتشاف النفس وعلاقتها بفلسطين بوتائر جديدة، وتدويرات تنبو عن الخط المستقيم الذى لا يرى إلا الجانبين. فى دائرة المخيمات، وعن قرب بدأت أعرف ما لم أعرفه من قبل.

باندلاع الحرب الأهلية فى لبنان لم يعد التطلع إلى المرآة وارادا فما بين أخيلة الذات الحائرة المنهمكة بصراع البقاء. وما بين المرايا الزجاجية التى عُلقت فى البيوت، كان المستحيل هو العنوان. كيف يمكن للمرء التأمل أو التملى المتمهل تحت نيران القصف والقذائف، وفى ظروف فقدان المياه والتموين والأمن البدائى؟ أما على صعيد مرايا الجدران فلم يكن يخطر للمرء حين يراها سوى الانحراف عنها أو الابتعاد معتبرا إياها قذائف مؤقتة قابلة للتشظى والانتثار بفعل قصف عابر. خلال سنوات عديدة من الحرب الأهلية لم اقترب من نافذة أو مرآة إلاّ وشعرت بالشك المجتاح فيما انتدبْت له من خراب. كان الزجاج يتكسر، والمرايا تتفجر، والإسمنت يتفتت، ولم يكن ما هو ثابت فى الحياة غير غريزة البقاء التى يهرع إليها كل إنسان.

بعد الخروج من بيروت طالتنى نوبات بكاء لم أعرفها من قبل. صرت أنظر إلى المرايا مفتشة عما لم نألفه بعد، وعن طعم الغربة الجديدة التى لم نحسب لها حسابا من قبل، بدأت أطيل النظر إلى قطعة الزجاج اللماعة التى تهربت منها من قبل، كى أدقق فى جفونى المنتفخة بآثار الدمع المكبوت أو تقلبات السهاد. أى عالم يترجح على أمواج بحر هائج انتقلنا إليه ؟ بعد مذابح صبرا وشاتيلا، ومع بدء حرب المخيمات كنت قد وصلت إلى ضرورة المواجهة مع المرآة. لماذا يسلطون علينا الموت، الحقد، وكل آيات الفناء؟ ماذا فعلنا، وهل نعاقب لأننا رفضنا الامتثال والذوبان، وأردنا اقتفاء معنى الهوية واكتمال الوطن الذى لم نعرف منه إلا الغياب. لماذا تقوُم حياتنا على غيابات متكررة، وكيف نحاول اثبات الحضور بكل ما فى اليد من إمكانيات عابرة أو واهمة ؟

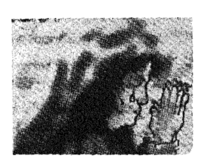
هزنى أن يتعرض واحد أو اثنين من مخيماتنا للدمار المنظم بين فترة وأخرى، وبدأت أتساءل: الا يصنعون لنا فى كل مرة تل الزعتر من جديد؟ الا يعتقدون أن الصمت الذى أعقب عجيج كل دمار هو القاعدة ؟ اليس علينا الاستمرار فى بناء الذاكرة التى أعقبت التشرد من الوطن، اليس علينا أن نبنى كُل ما ضاع، أو تناثر من ركام ؟

عام ١٩٨٤ بدأت أتقصى حكايات مخيم تل الزعتر من فتاة إلى امرأة إلى عجوز أو مقاتل مازال يحيا بمخيلته فى تلك الأيام بدأت الحكايات والكلمات تتدفق الصور تتشكل، الأغانى تتردد، الأمثال تُستعاد، والهول يتدفق. بدأنا نحيى الحواديت، ونتبادل الحكايا، ونتتبع المصائر، ونفتش عمن غابوا. لم تعد هناك فلسطين الأرض والبلاد وحدها، بل أُعيد تشكيلها من جزيئات الذين رحلوا وسط مجازر لا تبقى ولا تذر. داخلتنى لوعة البحث الملتهب عما جرى خلال حصار المخيم الذى استمر لأكثر من ثمانية أشهر. لم يُبْق أهل الزعتر من حصيلتهم شيئا لم يساعدونى به. حتى الخرائط الهزيلة التى كنت أرسمها مقتفية ذكرياتى القليلة هناك

كانت تُصحح بخطوطهم، وعباراتهم، وأوصافهم. كنت أتقصى الذكريات بالحميمية ذاتها التى أجمع فيها أخبار الجولات العسكرية، وعيارات القذائف، وأنواع المتاريس. أفتش عن طرق العيش العبقرية التى ابتدعوها خلال الحصار فى ابتكار ما يقتاتون به، وما يحتمون، وما يرتدون من ثياب. يجودون على بتفاصيل وتفاصيل، فأقارن وأدقق وأستنتج، وأتتبع ما يمكن أن يُزاد ويُستزاد. أفتّت الحقائق المتشابكة كى يظهر وسَطَ غبارها محور الدوران. وأفلت من تعاسة النهايات إلى وهج الاستمرار. لم يكن كل هذا سوى مرآة كبيرة تنعكس فيها القوة والتحدى أو التضحيات، أيضًا كل أغنيات حب الإنسان للحياة. أناشيد عشق للعيش تمكننا من معرفة سر بقاء الإنسان على الكوكب الأرضى رغم الوحوش الكاسرة، ثم الحروب الجائحة التى لم تتوقف حتى اليوم. عندما كتبت الرواية كنت أكتب قصة حب عميقة بين الإنسان والطبيعة؛ والإنسان والإنسان. هناك وفى حريق الفجيعة انتفت معايير التمييز والطبقيات ولم يعد من ثم إلا ساعات الجهد الطويلة التى يبذلها كل واحد لحماية الآخرين. فى حكايات تل الزعتر وجدت الوجه الآخر المناقض لوحشية الحرب، تلقائية التضامن والصمود ورسوخ الحس الجماعى الذى يحافظ به الفلسطينيون على ذاكرتهم وهويتهم.

لكن المرآة فى الرواية تستحيل إلى شظية تجرح يد عائشة وتسيل منها الدماء. لا وصول إلى وعى الذات إلا إذا جاوز المرء حدود الألم أو الجنون. عندما كنت أكتب فصل الخروج من المخيم وما جرى فيه من تصفيات، كان الفتية والأطفال يسقطون فى شوارع الانتفاضة الفلسطينية دون حساب إلا الإخلاص لصورة الانتماء. ليست الرواية مجرد مرآة معلقة على جانب الطريق كما قال «ستاندال». لم أكتشف أن للمرآة حياتها الخاصة، وأن لها نَفَسا كأى روح إلا حين عملت على رواية حكاية صمود تل الزعتر العظيم. نعم، قد يفقد الإنسان عقله إذا تأمل كل ما يحيطه من موت وأحكام بالدمار، لكن، أليست المرآة عالما نقيضا يشعرنا بطاقات الإنسان الهائلة على المقارعة والمصارعة والتحدى؟ أليست المرآة عالما مستقلا بذاته يجعلنا لا نصدق ظواهر الأشياء أو انعكاساتها وحدها إن لم تقترن بعالم الفعل والتحقيق؟ لكل منا مرآته على كل حال، لكن مرايانا جميعا هى التى تشترك فى صياغة الكون، أو بثّ الشقاء. ليس هذا وحده، بل المهم، أنستطيع دوما متابعة المرايا وتعهد غرسات الروح التى تصل إلى وعى يشبه الهذيان؟ إلى معرفة تطرق أعتاب الجنون؟ كان ذلك هو ما حاولت فعله فى رواية «عين المرآة» التى كتبها بحيواتهم أهل المخيم قبل أن يخطّ المداد سطورهًا وإشاراتِها. ■

الـــزمــــن المضـــــــاد



أحلام مستغانمي

الجزائر

قد ذات يوم يأتى من يطلب منك أن تتحدث عن تجربتك فى الكتابة وإذا بك أنت الذى تحترف الكلمات. لا تدرى كيف تلخّص عمرك على الورق ولا تدرى بالتحديد متى كان مولدك.

فالكاتب يولد فجأة، ولكن غالبا ليس فى التاريخ الذى يتوقعه هناك من يعتقد أنّه ولد منذ الأزل كاتبا. وهناك من ولد أمام أوّل كتاب أصدره. وآخر لم يولد سوى فى الأربعين أمام نصه الأخير. فإن تسوّد عشرات الأوراق، لايعنى أنك مبدع. وأن تصدر أكثر من كتاب لايعنى أنك كاتب.

«همنغواى» كان يقول «الكاتب هو من له قـرّاء» وربما كان يعنى من له معجبون وأعداء.

فإن تكتب يعنى أن تفكر ضدّ نفسك. أن تجادل أن تعارض أن تجازف. وأن تعى منذ البداية أن لا أدب خارج المحظور. ولا إبداع خارج الممنوع. ولا خارج الأسئلة الكبيرة، التى لاجواب لها. ولو كانت الكتابة غير هذا لاكتفت البشريّة بالكتب السماوية وانتهى الأمر. ولكن، خطر الكتابة ومتعتها يكمن فى كونها إعادة نظر ومساءلة دائمة للذات..

أى مجازفة دائمة.

وهكذا يمكننى ان اقول، إننّى فى البدء ولدتُ شاعرة، فى الثامنة عشرة من عمرى، فى قاعة مكتظة بالرجولة. ذات أمسية شعرية حين وقفت لأقرأ شعرا عاطفيًا على جمهور جزائرى متحمّس وشرس، جاء نصفه ليصفّق لى.. ونصفه الآخر ليحاكمنى بتهمة أنوثتى والكتابة عن الحبّ فى زمن لم ينته فيه البعض من دفن الشهداء على صفحات الجرائد وبين دفتى الكتب ومما زاد فى حماس القاعة. شهرتى الإذاعية كمقدمة لبرنامج شعرى عاطفى يذاع كلّ ليلة بعنوان «همسات» فقد كان ذلك البرنامج على بساطته انقلابا على التركيبة النفسية الجزائرية التى لم تتعود سماع الغزل ولا قوله فما بالك أن يأتى من فتاة جزائرية هى من براعم جيل الاستقلال الذى راهنت عليه ثورة بأكملها.

فى الواقع، كنا شعبا يعانى من عجز عاطفى لأسباب تاريخية معقدة، ولا أدرى كيف اكتشفت هذا رغم صغر سنى. وجعلت من الحب والكلمة الجميلة قضيتى الأولى. معتقدة، أنّ الإنسان الجزائرى مريض وفارغ من الداخل وأنّ كلّ الأبنية والشعارات الثورية التى رفعت حوله بعد الاستقلال لن تساعد على إعماره.

فوحدهما اللغة والعاطفة بإمكانهما ترميمه وبناء إنسان جزائرى جديد. وربما كان أحد أسباب مشاكلنا الحالية هو إهمالنا بعد الاستقلال البنية النفسية والعاطفية لهذا الإنسان وانشغالنا بالقُرى الزراعية والاقتصاد النموذجى.

يومها كان يمكن لتلك الأصوات

الرجالية العوائية أن تُغطّى على نبرتى الشاعرية المرتبكة وتخنق صوتى الذى يخرج للعالم لأوّل مرّة ولكننّى وجدت قوتى فى الرجل الذى كنت أخافه وربما أخجل منه أكثر.

وكنت قد خطّطت لتلك الأمسية لتصادف وجود أبى فى المستشفى حتى أضمن عدم حضوره والاستماع إلى ما أكتب بعدما كنت قد ضمنت فى الماضى عدم قدرته على قراءاتى لجهله للغة العربية. فى الواقع كانت قوتى وجرأتى فى الكتابة تكمنان فى جهل جميع أفراد أسرتى للّغة العربية بما فى ذلك أبى الذى كان شاعرا باللغة الفرنسية والذى لم يسألنى يوما ماذا كنت أكتب وإنما كان يتفرّج على صورى فى الجرائد بزهوٍ أبوى.

ولكن أبىّ الذى كان موجودا للعلاج فى مستشفى عسكرى بلغه عن طريق الجرائد خبر تلك الأمسية. وإذا به يقرّر مغادرة المستشفى دون إذن من الطبيب بعد أن دفع إلى ممرضيه مبلغا من المال مقابل مرافقته.

وأذكر انه كاد يغمى علىّ وأنا أرى من منصتى أبى يدخل القاعة محاطا بممرّضيْن ويأخذ مكانه مقابلا لى.

فلم اكن اتوقع يومها وأنا أختار تلك القصائد باستفزاز مسبق أن يكون أبى هو الذى سيستمع لى. ورحت اقرؤها مكرهة مادام ليس فى حوزتى غيرها. وكانت مفاجأتى الأخيرة لحظة انتهاء الأمسية عندما بدأ بعض الحضور بمهاجمتى بتهمة غياب الثورة الجزائرية عن أشعارى. وهنا وقف أبى ليطلب الكلمة بصفته أبى. وأذكر أنّه قال « إنّ ابنتى ولدت أثناء الثورة ولايمكنها أن تكتب عن شىء لم تعشه وأن تفتعل ذكريات لتصبح فى نظركم شاعرة. هى ليست هنا لتكتب التاريخ وإنما لتكتب أحاسيسها. لن تقتلوا الشعر أيضا باسْم الثورة. إذا شئتم التحدث عن الثورة سأحدثكم عنها انا . فانا مجاهد أما هى فمن جيل آخر له اليوم هموم أخرى»

وهكذا تحوّل الحوار أمام دهشتى إلى نقاش بين أبى والقاعة التى راح نصفها يصفق له وهو يجيب نيابة عنّى بلغة راقية ويحجج فاجأت النصف الآخر من الحضور الذين لم يفهموا سبب استماتة هذا الأب فى الدفاع عن ابنته،عن شرف الشعر وليس عن شرف الثورة أو شرف القبيلة

ولم يلحظ أحدٌ دموعه وهو يقبّلنى عند انتهاء الأمسية ويغادر القاعة ليعود إلى غرفته فى المستشفى مرفوقا بممرضيه..

يومها بكيت وأنا أراه ينسحب بالكبرياء نفسه، ويتركنى أعود وحدى إلى البيت وكأنه يشرح لى انّنى بدأت يومها قدرا سأمشيه وحدى.. وأنّه لن يكون دائما هنا ليدافع عنّى. وشعرت بمزيج من المرارة والفخر معًا. فلقد احتال أبى على قوانين المستشفى وحضر لساعتين لكى ينقذنى غصبا عنى من مسلختى الأولى.

لم أكن أعى يومها وأنا فى الثامنة عشرة من العمر أننّى خسرت مدينة وربحت أبى. وأنّه لن يتمكن احد بعد اليوم أن يهزمنى أو يتطاول علىّ. ولكنى وعيت تماما انه لكى أواجه مجتمعا رجاليا لابدّ أن أضمن وجود رجل إلى جانبى.

وكهامشٍ لهذه الحادثة اذكر الآن بألم أن امسيتى الشعرية هذه كانت فى إطار موسم شعرى سنة ١٩٧٣ أخذ فيه شعر الشباب باللغتين الحيز الأكبر وهكذا فقد جاءت بين امسيتين للشاعرين الشهيدين الطاهر جعوط ويوسف سبتى اللذين كانا يكتبان باللغة الفرنسية وبدءا مشوارهما الشعرى معًا فى ذلك الموسم واللذين كانا يُجهلان و رغم الهدوء والفتور الذى قوبلا به من طرف الجمهور ورغم الزوبعة الإعلامية التى حسدانى عليها سيأتى يوم بعد عشرين سنة يتصدران فيه وحدهما جميع الجرائد العربية والأجنبيّة. لا كشاعرين، وإنما كشهيدين للشعر الجزائرى . بعد أن يُقتلا نيابة عنا ذبحا ورميا بالرصاص بتهمة الكتابة لاغير.

كان ذلك زمن التحدّى الجميل. ورغم أننّى كنت الفتاة الوحيدة التى تكتب آن ذاك بين شعراء اللغتين. فقد كنت أشعر دائما أن انتمائى لأحلام وحماسة ذلك الجيل من الشباب يفوق انتمائى لأنوثتى. وأنّ الشعر والوطن هما قضيتّى الأولى أمّا الأنوثة فهى مشكلتى وحدى.

تأكّد لى ذلك بعد عدّة سنوات عندما غادرت الجزائر لأقيم فى فرنسا وأدخل دوّامة الحياة الزوجية والأمومة والالتزامات الاجتماعية. .

ذات صباح استيقظت وإذا بى زوجة وأمّ لثلاثة صبيان ودكتورة فى السربون وباحثة فى علم الاجتماع وطبّاخة وغسّالة وجلاّية ومربية فى كلّ ساعات النهار. كان لى أكثر من لقب وأكثر من مهنة. ولكن كنت قد فقدت لقب شاعرة. ولا اقول انّى تخلّيت عن الشعر وإنما هو الذى تركنى وتخلّى عنّى لأننى أصبحت أدنى منه.

فأن تكون شاعرا يعنى أن تكون إنسانا حرا حرّية مطلقة.. ولا أقصد فقط أن تكون حرًا فى إدلاء رأيك أو حرًا فى الذهاب بجنونك حيث شئت قولا وفعلا إنّه يتطلب أيضا أن تكون حرا فى وقتك. أن تكون شاعرا يعنى أن تكون فى تعرّف الشعر وكأنّك نذرت نفسك له. فهو

ككلّ حالات - الإبداع يأتيك متى شاء، ويقلب برنامجك متى شاء. فيُلغي لك موعدا ويأخذ لك آخر. ويحجزك لساعات أمام ورقة. ويخرجك من طورك؛ لأيام. ترف ليس فى متناول المرأة عندنا. فإذا كان الشاعر المتزوج هو بالضرورة نصف شاعر والذى له وظيفة وأولاد هو ربع شاعر فما بالك إذا كان الأمر يتعلق بشاعرة عربية لها عدّة أولاد وعدّة وظائف اجتماعية وأكثر من رقيب عائلى ورسمى.. إنها ببساطة .. «فتافيت شاعرة» وإن اكتشفت أن الشعر قد غادرنى لم يخفنى بقدر ما خفت أن يغادرنى الحبر وتخوننى الكلمات فأنا امرأة من ورق. تعوّدت أن أعيش بين دفتى الكتب. أن أحبّ وأكره وأفرح وأحزن وأقترف كلّ خطاياى على ورق.

تعلمت أن أكون كائنا حبريا ألا أخاف من رؤية نفسى عارية مرتجفة على ورق. فأنا أحب عريى هذا وأحب قشعريرة جسدى العارى أمام بركة حبر.. وأومن أنّ الكلمات التى تعرّينا وحدها تشبهنا أمّا تلك التى تكسونا فهى تشوّهنا. ولذا كان عنوان كتابى الثانى منذ عشرين سنة (الكتابة فى لحظة عرى)

وربما كان لحياة الأمومة والبيت التى عشتها لمدّة خمس عشرة سنة متتالية أثر فى تغيير مزاجى الحبرى ونظرتى للكتابة لأنّ الكتابة لم تعد كلّ حياتى، بل حياة مسروقة من حياتى الشرعية. أصبحت أشهى وأصبحتْ أخطر. أصبحتْ حالة مرضيّة وبركّة حبر وحالة خوف وذعرٍ من شىء لايمكن تحديده. أصبحت حالة تعددية وقدرة على أن أعيش داخل أكثر من امرأة. أن يكون لى أكثر من نشرةٍ جويةٍ فى اليوم.. وأكثر من جسدّ كلّ ليلة. وأكثر من قلب وأكثر من مزاج عشقى وأن تكون لى يد واحدة لاأكثر أكتبُ بها كلّ هذا.. وأسرق بها كل هذا.. جان جينيه كان يقول «كنت من قبل أسرق، اليوم صرت أكتب الكتب» وبإمكانى أن أقول العكس. لقد بدأت كاتبة وانتهيت سارقة. فإذا كانت الكتابة بالنسبة للبعض ترفا وتفرّغًا وجاها. فهى بالنسبة لى مواجهة مع الواقع المضاد. إنها نهب وسطو دائم. فأنا أسرق الوقت لأكتب وأسطو على مكتب ابنى لأكتب وأتحايل على من حولى لآخذ موعدا مع الورق. وسأظل أنهب الكلمات كما ينهب بعضهم السعادة. لأن الكتابة هى المغامرة النسائية الوحيدة التى تستحق المجازفة. وعلىّ أن أعيشها بشراسة الفقدان كمتعة مهدّدة.

لقد عشت عدّة سنوات دون مكتب ودون غرفة للكتابة أنقل أوراقى من غرفة إلى أخرى، أكتب أحيانا على طاولة المطبخ، وأحيانا فى غرفة الطعام أو على سريرى فى غرفة النوم أتساءل الآن ترى لأن كلّ الغرف حولى كانت محجوزة.. تعوّدت أن أسكن ذاتى ولأن كل الأبواب كانت مغلقة حولى فتحت يومًا خطأ بابا كان لابد ألا أفتحه وإذا بى أمام نفسى وإذا بى روائية.

لأراغون مقولة جميلة «الرواية هى مفتاحُ الغرف الممنوعة فى بيتنا» يوم قرأتها أدركت أنّ ولادتى الحقيقية كانت يوم فتحت ذلك الباب. لأرى امرأة كنت أتوقعها غيرى وإذا بى أصابُ بالدوار والذهول وطوفان الكلمات يذهب بى نحو نص مفتوح ومخيف فى نزيفه ليس سوى رواية سيكون حجمها أربعمائة صفحة ويكون اسمها «ذاكرة الجسد»

اكتشفت أننى قضيت حياتى أمرُّ جوار تلك الغرف الممنوعة داخلى معتقدة أنها لاتعنينى لأننى أسكن غيرها. فى الواقع كنت أسكن غيرها وكانت هى التى تسكننى وتشغل الحيّز الأكبر من فضائى الداخلى وفضائى على الورق وبالتالى كانت مفاتيحها هى التى تحكمنى وقفلها هو ثقب حريّتى وعبوديّتى.

أدركت أنّه لأكون كاتبة علىَّ أن أسكن بيتا من زجاج ولاأختفى خلف كتب من الإسمنت المسلّح. فالروائى هو الذى لايتردّد فى فتح غرفه السرّية أمامك ويجرؤ على دعوتك لزيارة الطابق السفلىّ فى البيت والقبو والأماكن المغلقة التى تكدّس فيها الغبار والأثاث القديم والذاكرة.. وكلّ دهاليز النفس التى لم تدخلها الكهرباء بعد. والتى تنبعث منها رائحة العفونة المشبوهة.

هو الذى يفتح لك الباب فى ثيابه العادية.. أوفى ثيابه الداخلية دون أن يعنيه أنه أثناء ذلك نسى أن يغسل وجهه ويحلق ذقنه ويخلع منامته لاستقبال وعذره فى ذلك أن حياته تشبه حياتك.. وتفاصيله لاتختلف عن تفاصيلك وأنّك اشتريت كتابه لتقرأ نفسك لاغير.

ولكن رغم هذا. لابدّ أن أعترف هنا. أنه مهما كانت نزاهتنا فنحن نكتب - أيضا - لنكذب.والذين يدّعون أنّهم يكتبون ليكونوا صادقين الى أبعد حدّ يضحكوننى فى سذاجتهم.. أو فى غشهم المطلق.فالكتابة مراوغة مستمرة مع الذات.. تحايل دائم على الآخرين اختبار دائم لقدرتهم على قراءة البياض.. وقدرة الزمن على الاحتفاظ بالسواد من الكلمات.

فى الواقع نحن نكتب نصنا دائما خارج النص. ولذا فى كل كتبنا صفحة من البياض المطلق وحدها قصتنا صفحة هى كفن الكلمات التى ستموت معنا. فكفن الكاتب - كحياته - ليس سوى مابقى من بياض بين صفحات كتبه ومابقى من ورق أبيض على طاولته.

منذ الأزل.. فنحن نكتب وندرى تماما. أنه فى نهاية كلّ كتابة ينتظرنا حاجزُ تفتيش ينبش فى أفكارنا.. يفسّر أحلامنا يتربّص بنا بين جملتين يفسّر صمتنا ونقاط الانقطاع بين كلماتنا.

ولكن الجديد أننّا كنا نكتب لقارئ مجهول.. فأصبحنا نكتب لقاتل مجهول. يحكم علينا حسبّ مزاجه. كنّا نعرف الرقيب فنواجهه أو نتحايل عليه فأصبحنا لاندرى من يراقب من وماهى المقاييس الجديدة للكتابة.الجديد فى الكتابة اليوم..

إنّ القمع كان يأتينا من السلطة ومن الأهل فأصبح يأتينا من القارئ نفسه.

وهكذا.. كنا نحلم أن نكتب كتبا جديدة.. فأصبحنا فى الجزائر نحلم بإعادة طبع كتبنا القديمة. فما كتبناه فى السبعينيات أصبحنا عاجزين عن كتابته اليوم.

كنا نحلم أن نعيش يومًا بما نكتب.. أصبحنا نحلم ألانموت يومًا بسبب ما نكتب

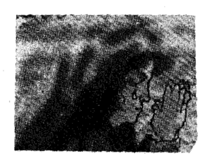
كنا نكتب ونحن نحلم بوطن نموت من أجله .. فأصبحنا نكتب لوطن نموت على يده.

كنا فى بدايتنا نحلم أن نغترب ونصبح كتابا مشهورين فى الخارج اليوم وقد أصبحنا كذلك.. أصبح حلمنا أن نعود إلى وطننا لبضعة أيام.. ونعيش فيه نكرة.منذ عشرين سنة.. كنت احلم أن تصلنى فيه يومًا دعوة كهذه من باريس لألقى فيها محاضرة.. اليوم أصبحت امنيتى أن تصلنى دعوة من الجزائر.. القى فيها هذه المحاضرة نفسها وأعود بعدها إلى أولادى.

منذ عشرين سنة كنت أحلم أن أقرأ شعرا فى بيروت على جمهور راق ولكننى يوم وقفت منذ سنتين لأقرأ شعرا فى بيروت غادرت القاعة وأنا أبكى، فلقد اكتشفت بعد هذا العمر أن امنيتى أصبحت أن أقرأ شعرا فى الجزائر ليس أكثر وأننى لن أكون شاعرة إلا فى وطنى.

وأننى فى النهاية تعودت على طقوس الكوريدا. وذلك الجمهور الشرس الذى يأتى ليتفرج على دمى ويعود إلى بيته حاملا في جيبه أذنى كما يفعل الموتادور مع ثور مهزوم. نعم أحبتّى لقد تواضعت أحلامنا كثيرا فى زمن قصير.. أنهكتنا الهزائم القومية والخيبات الوطنية. بين زمن الموت وزمن الذهول. دخلنا الزمن المضاد للكتابة.وإذا كان هذا الواقع جحيم الكتاب وحتفهم فميزته أنه إعادة اعتبار للكتابة ومناسبة لإعادة النظر بالنسبة للذين استرخصوا الكلمة طويلا. وتطاولوا على شرف القلم ليعوا أنه لم يعد هناك من نص مجانى، وأنه حان للذين هم ليسوا كتابًا أن ينسحبوا ويتركوا هذا الجحيم للآخرين.. لكتّاب رائعين هم الشهداء الأحياء للكلمة امثال الصديقة الكاتبة زينب الأعوج وزوجها الروائى واسينى الأعرج ورشيد بوجدرة ورشيد ميمونى وعشرات المبدعين الجزائريين المشردين والباحثين عن مأوى لهم ولأولادهم وعن مساحة صغيرة يعيشون ويكتبون فيها تكون أكبرقليلا من قبر.. وأقل كثيرا من وطن. لهم أهدى شهادتى هذه التى هى أدنى من شهادة حياتهم الحاضرة واحتمال موتهم الآتى. أمّا ما قلته لكم اليوم فهو فى الواقع لايستحق الذكر.. ولا يساوى قطرة واحدة من دم الطاهر جعوط ولا يوسف سبتى ولاكلّ شهداء الحبر الجزائرى.■

البـــوارق الهـــاربة



عروسية النالوتي

تونس

فى منتهى العسر هو حديث الذات الكاتبة عن فعل كتابتها، لأن هذا الفعل يمارس في غيبة عن العالم الخارجي، وبعيداً عن عيون وافهام الآخرين، هو فعل حميمي وخصوصي إلى أبعد حد، تنأى به عن أقرب اقاربك أثناء عملية تشكله، ولا تهبه حرية الخروج إلى الناس إلا بعد أن ترضى عنه بصورة من الصور. وترى فيما يرى الناحت أنه أعاد خلقا سويا... أو هكذا تعتقد لترشى أتعابك وترتق فتوق الدّواخل التى أحدثتها بفعل الحفر والنبش والتوغل فى شعاب الذات المنطوية على ما استقر فيها ولم يطمئن. الكتابة عملية رائعة ومروعة، وربما كانت رائعة بسبب الروع الذى تتضمنه... هى لحظات تقف فيها أمام نفسك وحدك لا سند ولا شفيع.. تقف عاريا إلا من صدقك وهشاشتك تنوء بأحمال ما خزنت وغيّبت... كل ما حدث ويحدث هنا... فيك... مقيم لا يبرح. وهذه الذاكرة الرهيبة لا تسقط من سالف الحساب شيئا، تندلق ملفاتها عليك من الوجهات الستّ، كل نبض العالم وسكراته مرسوم، موشوم على كل عظم من عظامك... وأنت هنا رابض كالقط المذعور تفجؤك مطمورات عالمك.

فى هذه اللحظات الرهيبة قد تصمد فى وجه تيار الانهمارات وتجد لنفسك بينها موقعا تمسك بأطرافه وتحاول فى عملية تشكيل الكلام أن تقولها، أن تصوغها... أن تعطيها اسما وشكلا تقول لها كونى فلا تكون غالبا... وقد تكون أحيانا بعد طول عناء وشدة قحط لا يحتمل... عندها، وعندها فقط ترتطم بالنشوة... وقد تشتد عليك... فتفقد الوعى للحظات.

ولم كل هذا؟ ومن أجل مَن وماذا؟... وما الذى يشفع؟ حقيقة لا أدرى... وعادة ما لا أطرح هذه الأسئلة على نفسى... هى مغامرة دخلتها ذات يوم فحملنى غمرها ولم ترس بى فى أى مكان. وهل ترسو يوما؟

كل ما أحدسه وبشكل غائم هو أننى أريد أن أمسك ببعض البوارق الهاربة، أن اقبض على نبض منقض وأسكنه جنان الكلم... قد يكون وهم الحضور والبقاء هو الذى يزيّن لى رصد جمالية الحرف والكلمة بحثا عن المعنى. وقد تكون سيادة الحمق والقبح هى التى تدفعنى إلى البحث عن منابع الجمال المغيّبة فى أعماق النفس البشرية.... لا أدرى بالضبط ولكننى أعرف أننى أتوق وأموت شوقا إلى معانقة النص الكامن.... نص النصوص كلها... جسد اللغة النابض، القديم، الجديد، العتيق، الحديث، الصامت، الهادر.... بكل ما منح وما منع.

هذه اللغة المبذولة إلى حد الابتذال والعصية حد الكفر... تأسرنى وتسحرنى لا من حيث هى فقط بل بكل ما حملته وما تحمله من إيقاعات الأزمان وتشكّلات الأمكنة وتلوّنات الكيان البشرى فى معاشه اليومى وارتجاجاته الكبرى... هذه اللغة التى لا تعيش إلا

بنبض الإنسان الموعود للزوال، وهى للبقاء بعده!! هى صنيعته! وتبقى علامة تشهد على وجوده ومُروره فعلا... وتمّطط عمره رمزا... كما أنجبها... تعود فتنجبه.

عندما أكتب، أصوغ نفسى مرة أخرى وأصوغ العالم حولى... أبنى وأهدم، أنفى، وأثبت، أتردد بين الأقاصى والأدانى، أنثر ما تجمع وأجمع ما انفرط منّى. فى ذاتى أحمل الآخرين بتوهجهم وقبحهم... أحبّهم وأكرههم كما أحب نفسى وفى ذات اللحظة أكرهها... كدر كلها هذه الطينة البشرية.! ولا عزاء! بل ربما عزاؤها الوحيد يكمن فى قدرتها على الضحك من نفسها... تنشد روعة التحقق وسط أخلاطها وتروم التجلى فى التباسها.

ربما كل الروعة تكمن هنا!

وربما هذا يجعل تشكل النص يغدو استعصاء واستحالة مستمرة فأقف فى بؤرة الشك والسؤال بل وأحيانا فى مقام اليأس.

يأس من يبنى بلا مثال مسبّق، يبنى داخل اللغة ـ المتاهة... داخل اللغة المشحونة بألف التواء وانعطاف... لا تستكين لك حتى فى أوج وهم الامتلاك، هى هنا... طوع أمرك ..وهى فى ذات الآن هناك تستبد بك وتطرح عليك التوقف فى النقطة الصفر التى انطلقت منها فكأنك تركض وأنت لم تبرح.

قصتى مع الكتابة قصة عشق صوفىّ، فيها ما فيه من مقامات الامتلاء، حين امتلاك اللحظة المستحيلة المشرفة على هوة المعرفةالسحيقة وفيها من العويل والعواء الجائع الصائت فى الخلاء المفتوح على الفراغ و التلاشى ـ ما يجلد النفس ويُضنيها.

كل الجهد يتم داخل جسد اللغة المعقد والملتبس، فمعمارية الرواية تتم بها وفيها والشخوص تنحت من شبكة رموزها، والأحداث من أفعالها وأزمانها وصيغها وأوزانها، فهى هى، نزيلة القواميس والمعاجم، حبيسة النحو والصرف.... لا تضبطها مجملات البيان ولا مفصّلاته، فهى كل هذا... وهى غير هذا... فيها غور يفتكّ منك هواجسك ونبضك وكينونتك، وكأنها لم تعش قبلك ولا عرفت غيرك وكأنها لم تكن إلا لك وحدك... هى تلك الشيخة الضاربة فى عمق حركة الزمان والمكان وفى عقر الكيان. فى اليوم الذى أمسك فيه ببعض حقيقتها إذن أستطيع أن أبدأ التحدث عن تجربتى الصميميّة مع الكتابة. ■

التناسل



نجوى بركات

لبنان

قلا تستقيم الفكرة فى الرواية، إلا فى السلوك والأفعال، لذلك فالشخصية الروائية هى بمثابة الذرّة التى تبدأ منها الرواية كانفجار نووى.

فى الرواية أروى أنا الكاتب سيرتى بشكل ما، معنى ذلك أنى أنتهى كشخص، كى أبدأ كشخصية. تعوزنى هذه المسافة، وإلا فكيف أبرر خسارتى وبؤسى. لن تقوم المسافة هذه بين حياتى ومعناها، إلا إن أنا انتهيت فى الواقع، أى حين أنقلها إلى الحيز الذى يتيح لى أن أفكرها. اكتب حياتى إذن، كى افكرها. أفكرها لأنى لا أقبل خسارتها خارج معنى ما. لن يعزينى إلا وجود معنى ما لها. اكتبها وأبتكر لها معنى.

فى الرواية: لا أكتب أنا الروائى سيرتى بشكل ما. أخترع سيرا لشخصية أخرى لا تمت إلىّ بصلة. إذن المعنى ليس قائما فىّ إنه فى العالم، أى فى المأزق الذى يساوينى بالآخرين أريد تفكيك العالم كى أصل إلى الزمن. أريد تفكيك الزمن، كى أصل إلى المعنى.

تعوزنى مسافة بينى وبين العالم المستتب، بينى إذن وبين كل المرجعيات الأخلاقية والمعايير السائدة التى ينتظم بها العالم الخارجى. أذهب عميقا فى الدائرة السفلى فى الحياة لكى أرقى إلى المعنى، إلى ذلك النظام الخفى الذى يدفع بالشخصية إلى ارتكاب فعل ما، فى لحظة ما. أذهب بالشرط الإنسانى إلى أقصاه. أمطه أنفخه كبالون فوق احتماله. أريد أن أنفذ إلى شبكات أعصابه الدقيقة وإلى تشعبات الشرايين هكذا، أجلس فى خلاصة الشخصية خارج معايير الخير والشر. أصنع قيمتها بمعناها، هذا المعنى الذى لا أقبض عليه، وهذا المعنى الذى يتجاوز أفعالها وسلوكياتها.

علاقة الكاتب بالشخصية الروائية علاقة ملتبسة. إنها رغبته بالتناسل، مطيته إلى الخلود.

هو الكاتب يخترع شخصية ما، ثم يطلقها فى الأرض ويقول: إنى مكابر بك فتكاثرى وتوالدى ولتصبحى أمما وجنسيات. كونى كملح هذه الأرض. فلتصنعينى نبيا لأقول: كيف لا أحبك؟ فلتصنعينى شيطانا لأقول: كيف لا ألعنك وأريد لك شرا وأذية وعذابا وصرير الأسنان.

تضرب لى موعدا وإن جاءت، فمن الاتجاه الذى لا أنتظرها منه. الضيف هى الشخصية الروائية هى الضيف، وأريد لها سوءًا لأنها لا تكترث لفقرى وتسألنى وليمة وحفلا. تقرع علىّ أبوابى الموصدة، تجتاحنى كالإعصار، وترمينى بما جرفته على دربها من السيول، بمن صحبها من الناس. مؤونتى لا تكفى كل هؤلاء، تعيدهم إلى وقد قاطعتهم، فتخلوا عنى وتخليت عنهم. نسيت ونسوا، وامتدت بيننا آلاف المسافات.

هو الكاتب يقول:

أقفل على باب مختبرى السرى، أنتشل بغبطة عالم مجنون، بين قواريرى المبقبقة بفقاقيع الهواء. أدواتى تلتمع بغواية الخلق، ومبضعى مسنن ومشحوذ

وبين يدى، سوف أصنعه هذا الكائن، وأسميه سوف يكون له جسد وروح وأعضاء.

أتامل مختبرى. فى متناولى كل ما أحتاج إليه. كل ما خبرت وعاينت، كل من وما عرفت. له حواسى، له حواس الآخرين، أولئك الذين جاءوا إلى خلسة فسقطوا فى شباكى، وها هم محنطون بانتظار لحظة احتياجى إليهم لأجتز منهم حياة لكائنى العظيم.

كائنى ممدد. ممتلئة شرايينه بخلائط الدم. تخرج منى كتلة. تسقط ثم تقسو كحجر، كلؤلؤة. تنفتح روحى كالمحارة. له خلاصة روحى، تنساب إليه، فينتفض وفى أعضائه تخبط الحياة.

العلاقة بالشخصية الروائية هى الالتباس، لكنها بليّتى التى بيدى صنعت.

هو الكاتب يقول:

إنى متنكر لما فعلت. لهذا الوحش الذى اخترعت. ليس ذكرا ولا أنثى. ليس سمكة ولا حجرا. لا يشبهنى. لا هو ابن أمى وأبى. لا تجمعنى به صلة دم يسير فأتبعه. أتركه فيلحق بى. كظل لى. كالرصد. ليس أنا، وأنا كل ما هو. لست سواه وهو كل ما لا أستطيع. لا حقد بيننا ولا غل. لا حب ولا أُلفة. من أين جاء؟ كيف شرخ أبوابى واحتلنى؟ كسر أقفالى المنيعة ودك أبراجى. تسلق درجات عزلتى وشهر سيفا.

يخرب. أرتب وراءه وأضمد. يلقى أمامى مرجا من القتلى والدمار. يمد على دربى حقلا من الألغام يقف لى بالمرصاد وأخافه. جيوش من المرتزقة هو. فيالقٌ من الأجراء والأعداء. ينقض علىّ ويعيث بى فسادا. يسبينى.

أودعته سرى ففضحنى. أخرجنى من وكرى وأبقانى أعزل أمام سوء فهم عظيم. إنى أسيره. يلسعنى سمه. أية ضغينة، أى حقد. يلسعنى سمه. أرفع رايتى البيضاء.

إنى حاصد لما زرعت.

علاقة الكاتب بالشخصية الروائية هى الالتباس، لكنها أيضا ضحيته وحيوانه المخبرى.

هو الكاتب يقول:

أخترع الشخصية وأتلطى بها كى أعيث فسادا. أبكى لما فعلت وأتضامن ضدها مع الآخرين. أدفعها أمامى لكى تتلقى الرصاصة الأولى، فأخرج سليما معافى، أخرج نظيفا كشعرة من العجين.

أبيحها وأعرضها إلى السوء. أنطق لسانها بما لا أجرؤ على قوله، بما أكتمه وأداريه وأخجل به. كيف كنت لأعترف لولاها، كيف كنت لأنفث كل هذا السم.

أمسخها. أصنعها رجلا وأضع فى الرجل امرأة وتمساحا وأرانب وقبعات. أصنعها قطارا وأملؤه بالبضائع والمشاهد والماشية والمسافرين.

أزغل بها وأغش. أتخابث وأكذب. أرتكب المعصيات وأفلت فى العقاب. أقول لها كونى فتكون. إنها كاتم سرى الأمين. إنها محراب ذلى خادمى ساترة جبنى وضعفى. أمنحها نصيبها كاملا لكيلا أتعرّى. لكى أتشكى وأنوح. أكيل لها الصاع صاعين، أحملها عتاد شكى ووهنى. إنى الآن على يقين، وقد تنكرت لها ثلاثا قبل صياح الديك.

العلاقة بالشخصية الروائية هى الالتباس، ومن دونها كم أنا بخس ويتيم.

هو الكاتب يقول:

تحيرنى، كم تحيرنى.

إنها اللغز الذى اخترعته فاستعصى على. تشبهنى. هى الإيجاب وأنا السلب، والتجاذب واقع بيننا لا محالة.

نتناظر. ندور ككوكبين متماثلين متقابلين. عليها ينمو كل ما فقدت، كل ما أنا موله به. مراعيها خضراء، ومياهها تلتمع بالعذوبة ورقراقة. ناسها أهلى، وقلبى سابح أبدا، يدور فى فلك هذا الكوكب المضئ. إنها عزائى وروحى ممددة فوق عشبها الندى. أشجارها مورقة، وتهب إلىّ منها نسمات تَلِجُ نوافذى وتعبث بستائرى. لها طعم الحليب الفائر. لها مذاق أصوات الأمل تصلنا آمنة وديعة فيما نحن صغار نسعى إلى النعاس. من لى سواها؟ أنا الذى نُزِعَتْ أوسمته لخطأ لم أرتكبه. من سواها يعيد إلىّ الاعتبار. من سواها يرد إلى براءتى ونقائى؟

أخون، فتنحاز إلىّ، تحبنى، تعرفنى وتبقى أمينة لى. أطلبها فأجدها. أسألها فتجيب. تعيد إلىّ الاعتبار وتحول صدئى وتَلَفِى إلى ذهب كثير.

من أنا دونها، وكيف كان سيكون لى كل هذا؟ لن يمتد سلام بيننا، لكنها هدنتى وقتالى المرير. نزفى وفرحى العظيم. ألقى. لغتى. توأمى. روحى قرينتى. ذواتى.نسلى. وجيدى وولعى وتلَفِى وهواى العميق.

الشخصيات الروائية هى تناسلنا فى الزمان والمكان، سعينا وراء المعنى أى معنى، وعلاقتنا بها ستبقى دوما هى الالتباس.

يأهلون عوالمنا الهشة الخاوية فنحبهم، يعيشون عنا الحياة التى تعاندنا وتحرن كالبغل فنحسدهم، يؤسسون لبراءتنا الهشة كالبلور الثمين فنحميهم يفضحوننا ويعروننا، فنكرههم، يسلبوننا دروعنا ويبقوننا عزلا، فنحقد عليهم نحتاجهم. إنهم اللعنة والحظ. أكثر حقيقة منا، هم الذين لا تخبط فى شرايينهم سوى سيول الرغبات، سوى سيول الكلمات.■

أرغفة الطين



نعمات البحيري

مصر

لم يكن الإبداع لى اكتشافا، فقد كنت أتى بأفعال كالكتابة مثل إعادة صياغة بيتنا فى بناء من الطين. فبدلا من أرغفة الطين التى يخبزها الأطفال على «مطارح» خشبية صغيرة فى قريتنا وينثرونها وحدات مدورة فوق التراب كنت أبنى بيوتاوبشرا وطاقات للشمس داخل البيوت. بعدها عرفت الرسم ورحت أرسم الأشياء نفسها. الذى أتذكره جيدًا أننى كنت أشعر براحة كبيرة تغمر روحى ونفسى بعد الانتهاء من أى رسم أوبناء. فمنذ طفولتى وأنا أعانى من شيء يشبه الزحام تمور به نفسي قلقا وتوترا. الأمر الذى جرنى إلى صراعات كثيرة بيني وبين عيال الكفر وبيني وبين والدى وجدتى التى كانت تتألق في مجالس الأهل والجيران بقدرتها الفضائحية على تشويه أمى والتعريض بى وبها. بعدها عرفت أن أبى كان ينتظر ولدًا ذكرًا» وحين جئت أولاني ظهره وكذلك فعلت أمه. بعد ذلك جاء الولد وراح ابى وأمه والأهل والجيران يستقبلونه باحتفاء الدفوف والمزاهر والطبل البلدى والمزمار، بينما كنت أنزوى وحدى فى دار إحدى الجارات الطيبات التي نكبت مثل أمي بأن كانت «بكريتها» «نتاية».

بعد ذلك تفاقم ذلك الإحساس الذى يشبه الزحام وتمور به نفسى قلقا وتوترا فى الطفولة قالوا شقية بنت شقا

وفى الصبا قالوا مريضة نفسيا

وقد صار هذا الشيء الذى تمور به نفسي داءً لا أعرف له دواء.

ولما كنّا فقراء أدركت مع الوقت أن التشدق بكلمة «المرض النفسي»

هو شيء من الرفاهية لا يليق بأمثالنا. وكان قد ظهر الصندوق العجيب «التليفزيون» فرحت أتابع الأفلام والمسلسلات والبرامج فى نهم من خلال تليفزيونات الجيران القادرين على اقتنائه. ولم أكن قد عرفت القراءة بعد.. وكنت قد عرفت الحكاية المُثلة والتى بإمكانى أن أستقى من خلالها قيمة ما.. وراح خيالى يرزح فى أفق بعيد وتزاحمت فى عقلى الصور والأخيلة حتى اختلط الواقعى بالمتخيل وأنا لاأعى كُنه العمليات العقلية التى تدور فى عقلي وذاكرتي ولا أستطيع أن أجد لها تفسيرا. لجأت إلى الحكى لأمى وأخوتى الصغار فراحوا يضحكون.. كنت قادرة على صنع حكايات تختلف كثيرا عن حكايات جدتى القاسية التى تحكي عن المرأة صاحبة السبع دواهي تلك المرأة التى اقنعت رجلا له سبع بنات بالزواج منها. وفى غيبته قامت بفض بكارتهن، ووضعت «محرمة» كل واحدة فوق رأسها زاعمة لهن أن اللولى يجب أن يثقب حتى يرتفع سعره. والتصقت الصورة فى مخيلتى منذ طفولتي.. صورة بشعة لسبع بنات مثقوبات من أسفل بفعل امرأة داهية. حتى كان يوم

عرفت فيه القراءة بعد دخولي المدرسة وكنت البنت الوحيدة داخل فصل جميع تلاميذه من الأولاد وهم جميعا أبناء خالي وأعمامي وجيراننا. كانت فضيحة أبي «بجلاجل» لأنه أخرجني للتعليم والحق انها كانت رغبة أمي التي باعت نصف فدان لأبي وجدتي من أجل قبولهما تعليمي مثل أخوتي الصبيان. أغرقت نفسي في القراءة والمذاكرة التي تقوم على الحفظ والتلقين لا لشيء إلا لأضيء وجه أمي التي راهنت عليّ بكل ماتملك.

وفي شقة عمي حسان بعد نزوحنا من القرية عرفت مجلة صندوق الدنيا وقد كانت قديمة للغاية كما عرفت مجلات «السوبر مان» و «ميكي»و «سمير» التي كنت ادفع قرشاً للبائع في نظير قراءتها وإعادتها له نظيفة وكأنها لم تمس. كنت أحس بخيالي يتفتح مثل زهور ربيعية وكنت أشعر بالقراءة تأخذني إلى بعيد وأنسى تماما ذلك الزحام الذي تمور به نفسي وكان عمي حسان جارنا تاجر الجملة للكتب القديمة يقوم بالتوريد لأكشاك سور الأزبكية وعلى يدي ذلك الرجل عرفت ماذا تعني القراءة. كان للرجل بنات كثيرات في مثل سني، لم تقرب واحدة منهن مكتبات البيت التي تزاحمت في جميع أرجاء شقته حتى وصلت الى المطبخ وكان بيته يعج بصناديق كرتونية وخشبية تتراص فيها الكتب التي لم تجد لهامكانا فوق أرفف المكتبات. أزعم أن ذلك الرجل رحمه الله كان له الأثر الأعظم في تكويني الثقافي فقد تعرفت على يديه على سيمون دوبوفوار ونوال السعداوي وفرانسواز ساجان وسارتر وكامو وجوركي وتشيكوف وتورجنيف ويحيى حقي ونجيب محفوظ وإدريس. أزعم أيضا، أنني أثناء قراءتي لأي كتاب كان الزحام الذي يمور بداخلي - يهدأ على نحو،ما وتخف حدته إلا أنه لم ينته تماما. فقد كانت ذاكرتي محتشدة بصور وأخيله ومشاهد مازالت حية تتلاحق وتتابع مثل شريط سينمائي، أستحضرها كل ليلة قبل النوم.. أتذكرها جيدا وكأنها حدثت بالأمس. ابرزها مشهد القطار الذي يقطع قريتنا متجاوزًا إياها فلا يتوقف وكنت أحشد له عيال المدرسة والكفر ونظل نقذفه بالطوب الذي ملأجيوبناحتى يتوقف في بلدنا لكن أبدا لم يفعل.. وكنت أحزن وأنا أشعر بالدونية الشديدة أمام أبناء القرية المجاورة التي يتوقف فيها القطار إذا ماتلاقينا صدفة في السوق أوعلى محطة القطار نفسه عند السفر إلى القاهرة.. مشهد آخر ظل يحاصر مخيلتي لجارتنا الطيبة التي يهتاج زوجها برغبة مجنونة، فيجرها من بين النائمين (أمه وأخوته البنات وأولاده) فإذا بالتي بين يديه (أمه) وحين يهم بمضاجعتها عارياً في ركن الدهليز تردد في وجهه متمتمة وكأنها تود لو تصرف عنها عفريت جني «أنا أمك ياوله... أنا أمك ياوله... » كنت أتابع هذا جيدا وأنا وحدي مكومة فوق حطب سطح دارنا، أعبر عن غضبي ورفضي لقسوة أبي وجدتي، مضربة عن الطعام والنوم والحياة معهم وأكتشف من بين الحطب كوة تغطيها بعض الأسياخ الحديدية تسمح برؤية واضحة لدهليز جيرانناوصورة كلبي الأعرج الذي خلصته من بين أيدي صبية القرية الأشقياء. وعدت ذات ظهيرة من المدرسة لأراه ممددًا أمام دارنا مقتولا. مشاهد كثيرة: اختزنتها الذاكرة واحتشدت بها وتأبى التفريط.. مشهد آخر لعمتي المريضة بروماتيزم القلب وهي تبكي وتلطم خديها لأن زوجها الأعرج الذي تزوج عليها صبية عفية وقد صارت عمتي لاتليق به وهي التي قبلته أعرج ومشاهد كثيرة للدم فوق بياض القماش في حالات شديدة القسوة حين ختان وزفاف البنات، ومشهد البنات السبع في حدوتة جدتي، اللاتي يجلسن وفوق رأس كل واحدة محرمتها.. (قطعة قماش بيضاء ملطخة بدم فض البكارة)

وآخر لقريتي التي تستيقظ في أحد الصباحات على رأس غريب تطفو فوق مياه المشروع وهو فرع من النهر.. أظل متسمرة: بقدميّ الحافيتين بعد أن ينفض الجميع.. إذ أنتظر وحدي بقية جسد الغريب حين يكتمل ثم تدب فيه الروح ليدخل معنا الحياة من جديد... ومشهد آخر لأبي «سي السيد» الذي خفف نجيب محفوظ كثيرًا من صورته في الثلاثية فقد كان أبي (ألف سي السيد) حقًا. والمشهد له وهو يضربني بقسوة فيكسر لي ساقي وأخي يتابعنا من فوق الدولاب حيث كان مخباه مثل فأر وقد بال على نفسه وبعدها يموت صغيرًا والخوف الشديد غُصة عاقت تنفسه للهواء النظيف.. مشهد آخر لجدتي العجوز التي لم تكن تفارق «فرشتها» - تظل ممدة ساقيها للهواء والشمس، تشم «النشوق» من حُق صفيحي صدئ، تعطس عطساتها المحببة إلى نفسها وتتابعنا بنظرات شرسة. كانت تضربني وأمي وعماتي،ثم تذهب لأبي باكية، متجسدة صورة الضحية.. مشهد آخر لأمي وهي تبيع «كردانها» الذهبي ليهاجر أبي إلى «مصر» بحثا عن عمل بدلا من الزراعة والفلاحة والابتعاد عن سطوة جدتي علينا وصورة أمي وهي تبيع ماتبقى لها لأدخل الجامعة وقد رفض أبي استكمال تعليمي لأني «بنت»، هذا أولها ولأننا فقراء وذلك ثانيها.

صُوَر ومشاهد كثيرة من الكفر والعباسية والقاهرة تحتشد في ذاكرتي

ولاتفارقنى ولهذا أشعر بالزحام يفور فى نفسى فيدفعنى مرة للانتحار، ومرات عديدة إلى الجنون حتى عرفت الكتابة فرحت أنفض عن ذاكرتى زحام المشاهد والصور والأخيلة فأشعر براحة لذيذة واطمئنان وفير. اكتشفت ذلك ذات مساء بعد أن غادر بيتنا أحد الفرسان المتقدمين لخطبتى، وقد تعثرت كثيرًا فى مسألة الاختيار فقد كنت أخشى أن اتزوج من أبى مرة أخرى.

وفى لحظة سقوط الأقنعة كشفت عن وجه ضعيف للرجل الذى تقدم للارتباط بى فكتبت ذلك فى شكل قصص وبعثت به لمجلة أدبية فإذا به ينشر بعدها بقليل ثم تقابلنى.د أمينة رشيد ود سيد البحراوى ويسألانى إذا كانت بطلة قصتى قد تزوجت من فارسها هذا أم لا. لم أعترف حينئذ بأننى كاتبة للقصة لكننى فقط كنت أنفض عن رأسى بعض غبارها العالق من الصدام المستمر لأفكارى والواقع الذى أعيشه والمتمثل فى تلك الصور والمشاهد التى يحتشد بها رأسى مثل الخفافيش وكانت الكتابة فقط أهم وسائلى فى التخلص من تلك الخفافيش.

ذات مرة سمعت لنصيحة أحد الكتاب وكان مشهورا آنئذ يتحدث من خلال جهاز التليفزيون مؤكدًا أنه لا يجب على أى كاتب مبتدئ أن يغامر بكتابة عمل إبداعى مباشرة. عليه فقط أن يقوم بتدوين يومياته وسوف يكتشف بنفسه أسلوبه فى الكتابة. وقد عملت بنصيحته وأنا أشعر بأننى مقيدة ومشدودة إلى أرض ثابتة.

لا أذكر كم مرة ضربت حتى سال دمى حين قرأ أبى ماكتبته.. فقد كنت أكتب ما يحدث فى بيتنا يوميًا وأدون وجهة نظرى وأرائى فى أبى وجدتى القاسية وأمى الطيبة وعماتى المسكينات، اللاتى كن يشبهن البنات السبع ذوات «اللولى المثقوب» فى حواديت جدتى.

والآن وقد صار لى مجموعتان للقصة القصيرة «نصف امرأة» عام ١٩٨٤ «العاشقون» عام ١٩٨٩ وأخرى للأطفال بعنوان «النار الطيبة» لا أزعم أننى صرت كاتبة لكننى أؤكد أننى أطرت عددًا لابأس به من خفافيش رأسى ونفسى على الرغم من أننى أشعر دائما أن الخفافيش تزداد وتتكاثر يوما بعد يوم بالمشاهدة والتجربة والدخول فى عمق الحياة والصدام المستمر مع المأثور والموروث والراكد من الأفكار التى تعوق حركتى الطبيعية فى الحياة كإنسان وكامرأة.

أحاول هذه الأيام طرد قدر لابأس به منها فأنا أكتب رواية عن خروجنا من القرية أشبه بسيرة ذاتية بعنوان «خروج بنت البحيرى»

أكتب كلما أردت فأنا مزاجية للغاية وأفتقد لعامل مهم للكاتب وهو التنظيم... قد تدخلنى الكتابة (كلمة) وقد يخرجنى منها صوت جناحى طائر يطير...

لا أتقصد شكلا أواتجاها أولغة معينة لكننى أدع نفسى تكتب لغة تجربتها... لم أجد نفسى فى كتابات إحسان عبد القدوس ولا نجيب محفوظ كما لم أجد نفسى فى كتابات أى امرأة كاتبة لذا قررت أن أعبر عن نفسى بقلمى الخاص عن تجربتى الخاصة جدًا لم أنبهر كثيرًا بشعارات تحرير المرأة والمنظمات النسائية لكننى أومن حتى النخاع بتحرير الإنسان من عبوديته للبالى والموروث وهيمنة الخرافة والأسطورة على راسه فتحكم النظرة إلى حاضره ومستقبله كما تحكم سلوكه فى الحياة.

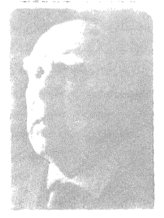
لا يمكن النظر إلى وضع المرأة بمعزل عن ظاهرة التخلف الاقتصادى السياسى والاجتماعى ككل. لقد قهر أبى أمى وأختى وعماتى لأنه كان مقهورًا بفعل الفقر والجهل وهيمنة الأسطورة والخرافة والغيبية على عقله.

رغم هذا كتبت عشقى للحياة وللبشر وللحرية كما كتبت عشق الناس البسطاء الذين قاربتهم وعايشتهم.

لا أكتب بقدر ما أخلص نفسى من خفافيشها فى حين تؤرقنى اللغة - الأداة الطاردة للخفافيش.

لذا لم الهث خلف الإعلام والانتشار ولم أطرد من خفافيش نفسى وراسى إلا القليل.... ■

خورخه لويس بورخيس :



قرأتُ، منذ فترة، مقدمة لمترجم عربى لطائفة من قصص بورخيس، مختارة من عدد من مجموعاته القصصية وأذهلتنى المقدمة. وجدت نفسى أمام ناقد أدبى لا يقلّ شأنا عن لويس عوض أو إبراهيم فتحى أو سوزان سونتاج، وفى أىّ مجال؟ فى مجال استيعاب بورخيس، الذى لا يزال مجالا جديدا بالنسبة للثقافة العربية. وكانت هناك مفارقة مذهلة بدورها. كان التعبير عن كل ذلك النفاذ وعن كل ذلك العمق بلغة عربية فى غاية من الرداءة والركاكة. وعجبتُ بطبيعة الحال لهذا الانفصال الذى يصعب تصوره بين المستوى الفكرى والأداء اللغوى. لكن ذهولى تبخر تماما عندما اكتشفتُ أن تلك المقدمة العربية، المنشورة فى ١٩٧٨ باعتبارها من تأليف المترجم، ليست فى الحقيقة سوى انتحال لمقدمة جيمس أ. ايربى لكتاب يضم قصصا وكتابات أخرى لبورخيس بعنوان «متاهات»، صدر بالإنجليزية فى ١٩٦٢، مع حذف الإشارات إلى أعمال يضمها الكتاب الإنجليزى دون الكتاب العربى، ومع إضافة إشارات فى الاتجاه المعاكس.

صحيح أن هذا الانتحال يمكن النظر إليه على أنه إعادة تأليف فى ضوء قصة لبورخيس عن بيير مينار الذى ألف نسخة طبق الأصل من رواية «دون كيخوته» لسيربانتيس دون أن يقرأها. لكنْ حتى مثل هذا التأليف عن بورخيس إنما يعكس (ليس أقل من الانتحال) هذا الإعجاب الجارف فى كل مكان فى العالم ببورخيس وبإنتاج بورخيس. فهذا الإعجاب هو الذى يغرى الناس بالتأليف على طريقة بيير مينار أو بالانتحال على كل طريقة.

وربما كان من الأفضل أن نعترف بأن معرفتنا ببورخيس، وكذلك بكثيرين غيره، لاتزال فى طور البداية، وأن نبتعد عن إغراء التأليف أو الانتحال، وأن نؤجل الاستجابة لهذا الإغراء العنيف إلى أن يتحقق استيعاب أعمق.

وعلى هذا سيكون من الملائم أن أكتفى بملاحظات موجزة بشأن بعض نواحى إعداد هذا الملف.

أما مبرر الملف فبديهى... هذه المكانة التى أصبح يحتلها أدب بورخيس على المستوى العالمى، ويشير جون كنج فى المقال الوارد فى هذا الملف إلى «الاعتراف به على أوسع نطاق باعتباره أهم كاتب أمريكى لاتينى فى القرن العشرين، وهو اعتراف يشمل أيضا الكتاب الآخرين جميعا ومن هؤلاء الكتاب الآخرين كارلوس فونيتوس الذى يؤكد (كما جاء المقال المذكور أيضا) أنه لولا نثر بورخيس «لما كانت هناك أصلا رواية أمريكية أسبانية».

ويرى رينيه ايتيامبل ومارسيل بريون (كما تنتهى المقدمتان الإنجليزية والعربية المذكورتان آنفا) أن إنتاج بورخيس يمثل «أحد أروع التعبيرات فى كل الأدب الغربى عن معاناة الإنسان الحديث إزاء الزمان، والمكان، واللامتناهى».

وفى مقدمتها (يناير ١٩٩٠) لطبعة جديدة من طبعات رواية «مذكرات براس كوباس بعد وفاته» للكاتب البرازيلى العظيم ماشادو ده أسيس، تصف سوزان سونتاج، الناقدة والأديبة الذائعة الصيت، بورخيس بأنه ثانى أعظم كاتب أمريكى لاتينى بعد شادو ده أسيس. ويبدو أن هذا الربط بين الكاتبين العظيمين ليس عرضيا. فها هو الناقد البرازيلى أنطونيو كانديدو يتحدث عن تأثير الأدب الأمريكى اللاتينى خارج مسقط رأسه، فيؤكد مكانتهما التى لا تدانيها مكانة كاتب أمريكى لاتينى آخر، قائلا: «وهكذا يمكن القول إن بورخيس هو أول حالة لتأثير أصيل لا يقبل الشك، مارسه بصورة واسعة ومعترف بها على البلدان الأصلية عن طريق نوع جديد من فهم الكتابة. أما ماشادو ده أسيس، الذى كان يمكن أن يفتح آفاقا جديدة عند نهايات القرن التاسع عشر، فقد ضاع فى رمال لغة مجهولة، فى بلد كان حينئذ دون شأن أو أهمية» (أدب أمريكا اللاتينية ـ القسم الثانى، عالم المعرفة، ترجمة أحمد حسان، ص٢٠٤).

فالمقصود بهذا الملف، إذن، هو الإسهام فى محاولة استيعاب بورخيس، مع محاولة الابتعاد بهذا الإعجاب الجارف به عن السطحية التى تلازمه.

وتفرض نفسها مقارنة... هناك تعبير روسى يخص الحماس الجارف لدوستويفسكى هو تعبير «دوستويفشتشينا» ويمكن ترجمته إلى الدوستويفسكية مع فهمها على أساس أنها «تتضمن التقليد السطحى للأفكار الأكثر غرابة والصفات الأكثر هامشية لرجل عظيم أكثر مما

نظرة من محيط العالمية



يتضمن إعجابا جارفا حقيقيا بعمله أو مذهبه» (انظر: دوستويفسكى - إعادة قراءة، تأليف: كارياكين، ترجمة: خليل كلفت، كومبيوشن، بيروت، هامش صفحة ٧).

فالمقصود إذن بهذا الملف الاقتراب من بورخيس، من عالمه، من محتواه الجمالى والفلسفى، مع الابتعاد بالتالى وفى الوقت ذاته عن كل «بورخيسشتشينا» أو بورخيسيه بالتضمينات المقصودة فى التعبير الروسى.

من ناحية أخرى، تعددت وسائل بورخيس الإبداعية ومراحل إنتاجه طوال عمره المديد.. كان الشعر وسيلته الإبداعية الرئيسية قبل ١٩٣٠. ومنذ ظهور مجموعة تضم تجاربه القصصية الأولى فى ١٩٣٥ وحتى أوائل الخمسينيات سادت كتابة القصة القصيرة وفى هذه الفترة ظهرت أعظم قصصه القصيرة (مجموعة «قصص» ١٩٤٤) وكذلك مجموعة «الألف» ١٩٤٩... ومع العمى المتزايد كان لامناص من عودة بورخيس إلى الشعر (هذا الشكل الذى يسهل أن يتبلور فى الرأس دون ورق أو قلم كما يسهل إملاؤه) فى الفترة التالية لمنتصف الخمسينيات، مع العودة إلى القصة القصيرة فى السبعينيات (تقرير برودى ١٩٧٠، كتاب الرمل ١٩٧٥). أما المقال فكان موجودا فى كافة المراحل وإن كانت أعظم مقالاته فى الفترة نفسها أعظم قصصه أى فى أواخر الثلاثينيات وطوال الأربعينيات وأوائل الخمسينيات.

وأمام تعدد الوسائل والمراحل الإبداعية على هذا النحو، كان لا مناص من الاكتفاء بمجموعة متكاملة من المواد على أساس الوسائل دون المراحل وبقدر ما يسمح الحيز المتاح.

وبالتالى فإلى جانب مقال الناقد البريطانى جون كنج عن بورخيس، وجدنا من الأوفق أن نمثل لكل شكل من أشكال إنتاجه الرئيسية بعمل. وهكذا اخترنا واحدا من أهم مقالاته «دحض جديد للزمن» وإنْ كان يمثل المقال الفلسفى دون مقالات بورخيس فى النقد الأدبى أو فى المجالات المتنوعة الكثيرة الأخرى. واخترنا واحدة من أهم قصصه (تيلون، أوكبار، أوربيس تيرتيوس) وهى مثال نموذجى للقصة الميتافيزيقية من ناحية ومن ناحية أخرى لشكل القصة - المقال، أو المقال الزائف أى القصة التى تتخذ شكل المقال، أو هذا النوع الأدبى الجديد الذى هو مقال وقصة فى آن واحد، إذا أخذنا برأى بيو كاساريس صديق بورخيس. كما اخترنا واحدة من أروع قصائده (ليل العود الأبدى). وكذلك واحدة من أماثيله أو حكاياته الرمزية (الجحيم، ١، ٣٢).

وكلمة عن الترجمة.. فيما عدا مقال جون كنج والتسلسل الزمنى (البيو - ببليوجرافى)، وهما مترجمان عن أصلهما الإنجليزى، من الجلى أن بقية مواد الملف (أىْ أعمال بورخيس) مكتوبة بالأسبانية. وهى جميعا مترجمة هنا عن الإنجليزية لكن مع التدقيق على الأصل الأسبانى فى حدود معرفة متعلم مبتدئ هو كاتب هذه السطور للغة الأسبانية. وبطبيعة الحال، كان الاعتداد، عند الاختلاف، بالأصل الأسبانى و(المتاح لى الآن) وعلى سبيل المثال فعندما تقول الترجمة الإنجليزية ما ترجمته: «الفقيه اللغوى نيتشه عبَّر عن هذا الرأى نفسه»، ويناظر هذا البيت فى الأصل الأسبانى المتاح لى الآن (أىْ المنتخبات التى أصدرها بورخيس من شعره فى ١٩٨٠) ما ترجمتُه: ديفيد هيوم من أدنبرة قال الشئ نفسه، فإننى اعتدّ بهذا الأخير، رغم أن الترجمة الإنجليزية لابد أنها تمت على أساس طبعة سابقة أو حتى الطبعة الأصلية للقصيدة (قصيدة: ليل العود الأبدى)، ورغم أن التبديل لابد وأنه يرجع إلى أن بورخيس أحب أن يحتفظ للقصيدة بطابع متغير بحيث يتواصل تأليفها، فهى ذكرى - أو مشروع - قصيدة لا تنتهى، كما تقول القصيدة ذاتها.

وبهذه النظرة، الخاصة بقصيد عود أبدى، ليس فقط فى محتواها ورؤاها، ليس فقط فى دائريتها الميتافيزيقية حيث ذكرى الماضى هى مشروع الحاضر وهى نبوءة المستقبل، بل كذلك فى دائرية كتابتها، أىْ فى إمكانية إعادة كتابتها بصورة متواصلة. بهذه النظرة، أظن أننا اجتزنا بالفعل العتبة داخلين عالم بورخيس.

خ. ك

نظرة من محيط العالم

فوجىء الأوروبيون بعالمية بورخيس، لكن لا أحد منهم أدرك أن هذه المواطنة العالمية (الكوزموبوليتانية) كانت، ولم يكن بوسعها إلا أن تكون، وجهة نظر أمريكي لاتيني. والحقيقة أن الخصوصية الأمريكية اللاتينية يمكن وصفها بأنها خصوصية أوروبية: أعنى أنها طريقة أخرى لأن نكون غربيين. طريقة غير أوروبية. وداخل وخارج التراث الأوروبى فى وقت واحد، يمكن للأمريكى اللاتينى أن يرى الغرب بوصفه كُلا واحدا، وليس بالرؤية الإقليمية حتما لدى الفرنسى، أو الألمانى، أو الإنجليزى، أو الإيطالى[١].

أوكتافيوباث

چـــون كــنــج

فى هذا الاستشهاد، وهو جزء من تحية لخورخه لويس بورخيس، الذى توفى فى ١٩٨٦، يشدد الكاتب المكسيكى أوكتافيوباث على أهمية بورخيس فى تطور القصة الأمريكية اللاتينية. وبورخيس، فى رأى باث، بالغ الأهمية، ليس لأنه نادى بثقافة قومية، أرجنتينية أو أمريكية لاتينية، متميزة، بل لأنه يشدد على مزايا «المحيط». فأن نكون على المحيط يعنى أن نعانى حنينا إلى مركز، لكن أيضا حرية الاختلاف فى أن واحد: فى الداخل والخارج فى الوقت نفسه[٢]. ومن هذا الموقع، يمكن للكاتب الأرجنتينى أن يعلن أن تراثه هو ثقافة العالم، فلا يكون حبيسا داخل الحدود الضيقة لبلد أو قارة.

وإنتاج بورخيس استفزاز متواصل. وفى مقالاته، وقصصه القصيرة، وقصائده، نلقاه جداليا بهدوء - مقوّضا أسس النزعة القومية، والرواية الواقعية، والصرامة الفلسفية، والأكاديمية، والأنظمة والأيديولوجيات التى تدّعى تفسير العالم ككل واحد؛ وطارحا للمناقشة، بجدية ساخرة، تعاريف مسلما بصحتها ومبادىء ثقافية. وهو يستكشف أوسع الموضوعات، لكن دائما داخل الحدود الصارمة لصفحات قليلة. والحقيقة أن صرامة براعته، ونقاء كتابته، واتساع نطاق قراءته - وقد أعلن دائما أنه قارىء أكثر منه كاتبا - أدت إلى الاعتـــراف به على أوسع نطاق باعتباره أهم كاتب أمريكى لاتينى فى القرن العشرين. وقد عبر الكتاب الآخرون جميعا عن اعترافهم بأنهم مدينون له. وفى ١٩٦٩، أكد [الكاتب] المكسيكى كارلوس فوينتوس ما يلى:

الأثر النهائى لنثر بورخيس، والذى لولاه لما كانت هناك أصلا رواية أمريكية أسبانية، هو أنه يثبت، قبل كل شىء، أن أمريكا اللاتينية تفتقر إلى لغة وأنها بالتالى ينبغى أن تخلق لغة. وليفعل هذا، يخلط بورخيس الأنواع الأدبية، وينقذ كافة التقاليد، ويستأصل العادات الرديئة، ويخلق نسقا جديدا للدقة الصارمة[٣]...

ولهذا فإن تتبُّع تطور وتأثير كتابة بورخيس يعنى تتبُّع الاتجاهات الرئيسية فى القصة الأمريكية اللاتينية فى القرن العشرين.

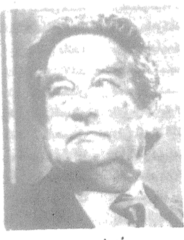
السجلّ العائلى

كان لبورخيس أسلاف بريطانيون، وكان يتكلم الإنجليزية بمسحة من لكنة نور ثهمبرلاند وكان يتكلم الإنجليزية القديمة بطلاقة. وفى سنواته الأخيرة، تمثل أحد اختباراته المفضلة لزائر (أو زائرة) ناطق بالإنجليزية يطلب إجراء حديث معه فى أن يرى ما إذا كان يتعرف على الصلاة الربانية(*) بالإنجليزية القديمة. وقد نشأ ثنائى اللغة وهناك توتر دائم فى إنتاجه بين أسلافه الهسبان والإنجليز - التوتر بين البربرية والحضارة، إذا استخدمنا عبارة لقيت





بورخيس



أوكتافيوباث

رواجا فى أرجنتين منتصف القرن التاسع عشر على يد الكاتب والسياسى، دومنجو فاوستينو سارميينتو، الذى نظر إلى البلاد على أنها ساحة صراع مثنوى بين البربرية الأمريكية والحضارة الأوروبية. وإذا كان مكان البربرية فى الشوارع خارج منزله فإن بورخيس يصف طفولته الآمنة وهو يترعرع فى «حديقة، خلف سور مسيَّج، وفى مكتبة حافلة بكتب إنجليزية لا حصر لها»[٤].

وكان بوسع دنيا المكتبة، بحيّزها المحصور، أن تقدم مباهج القراءة بلغات شتى وصقلت روحا مستقلة مهرطقة. على أن بورخيس كان منجذبا أيضا إلى «واقع» الشوارع بالخارج، وكان يحاول أن يقبض على تفاصيله الأساسية والوحشية باختصار شديد: بعض قصصه وقصائده مأهولة بالسكان المتخيَّلين والجو المتخيَّل «للجنوب»: المتقاتلون بالسكاكين، الرجال الشجعان، قطاع الطرق، المواخير، التانجو، إمكانية ملاقاة «مصير أمريكى» فى موت عنيف، لا طائل تحته لكنه باسل.

بالطريقة نفسها، يخلق بورخيس التاريخ الأرجنتينى من پانثيون أبطال الأسلاف. لقد قاتل أسلافه فى سبيل استقلال الأرجنتين فى أوائل القرن التاسع عشر ضد سرطان الديكتاتورية التى يراها بورخيس مرضا متوطنا فى المجتمع الأرجنتينى. وفى كتاباته، كما يلاحظ ب.س. نايپاول، هناك «فانتازيا طوباوية من «جمهوريات، وفرسان، وبدايات»... المعارك التى خيضت، والوطن الذى تأسس، والمدينة العظيمة التى انشئت و«الشوارع ذات الأسماء التى تعود من الماضى فى دمى»[٥]. وتكثر الإشارات إلى هؤلاء الأسلاف، وهذا تقليد بسيط مشرِّف للنضال القويم. على أن التاريخ الأرجنتينى يمكنه أيضا أن يكون مخزيا، فهو يُفرخ الديكتاتوريات الدورية لروساس فى القرن التاسع عشر، أو لبيرون فى القرن العشرين. وفى مثل هذه الأحوال، كما سنرى، يشعر بورخيس بأن أحد واجبات الكاتب يتمثل فى «تسليم» نفسه.

وفى عنايته بالتاريخ الأرجنتينى وكأنه مسألة عائلية، وفى إضفائه طابعا ميثولوجيا على مدينة بيونس آيرس، يتأمل بورخيس دائما على مسئوليته ككاتب أرجنتينى. والحقيقة أن أولئك النقاد الذين يرون فى بورخيس رائدا للنقد البنيوى، وما بعد البنيوى، والتفكيكى، إنما يفضلون تركه فى مكتبة الأب، الحيز المحصور الخالص من القصة، من نصوص لا حصر لها. ومثل هذا التناول مشروع، لكنه يضع جانبا المراجع العائلية المتناقضة المعقدة والمسجلة اجتماعيا.

استوعب بورخيس كل هذه التجارب والقراءات المتنوعة ضمن الأبنية الصارمة لطفولة إدواردية. وفيما بعد أعطى هذه التجارب والقراءات معنى

باصطناع تقنية تذكّر بقوة بتلك التسلية المفضلة التى تعلّمها الدادات الإنجليزيات: كشكول لصق القصاصات. وضمن هذا الإطار، يمكن منح الاختيارات الانتقائية نظاما جديدا ومعنى جديدا. ويضع بورخيس دائما وعن عمد جنبا إلى جنب القراءات الأشد تباينا، متجاهلا فى كثير من الأحيان النصوص المعترف بها فى الأدب لصالح تفضيلاته هو، مؤكدا دائما تقاليده هو. وكان لهذا «التناصّ» الجذرى - إذا استخدمنا عبارة ربما لم يسمعها بورخيس مطلقا ولم يستعملها مطلقابالتاكيد - تاثير عميق على الأجيال اللاحقة.

الكتابات المبكرة

سافر بورخيس مع أسرته إلى أوروبا فى ١٩١٤، عندما كان فى الخامسة عشرة، ولم يعد إلى بيونوس آيرس حتى ١٩٢١. وعاش فى سويسرا واسبانيا، وتعلم اللاتينية، والفرنسية، والألمانية، وصار ملمًا بالحركات الحداثية فى أوروبا، وبدأ يكتب. وبهذا كان مؤهلا جيدا لأن يصبح عضوا فعالا فى الطليعة الأدبية التى نشأت فى بيونوس آيرس وفى عواصم أخرى فى أمريكا اللاتينية فى العشرينات. ويدلل پيرى أندرسون على أن الحداثة فى الفن والأدب إنما تظهر فى حالة اجتماعية - سياسية خاصة للغاية:

هكذا ازدهرت الحداثة الأوروبية فى السنوات الأولى من هذا القرن فى المسافة بين ماض كلاسيكى مازال صالحا، وحاضر تقنى مازال غامضا، ومستقبل سياسى مازال مستعصيا على التنبؤ. أو أنها، بعبارة أخرى، نشأت عند التقاطع بين نظام حاكم شبه أرستقراطى، واقتصاد رأسمالى شبه مصنّع، وحركة عمالية شبه ناشئة أو شبه متمردة(٦).

ولا شك فى أن هذه الشروط تنطبق على الأوضاع فى الأرجنتين. كانت هناك أكاديمية ثقافية، تعمل داخل إطار دولة أرستقراطية، كان بمستطاع الطليعة أن تقاومها. وكانت الأرجنتين تعيش فترة من الازدهار، كبلد من أغنى البلدان فى العالم كنتيجة لدخولها فى التقسيم العالمى للعمل كقسم مهم من الامبراطورية البريطانية غير الرسمية. وفى المجال الثقافى، كانت هناك صحافة قوية، وجماعة من الكتّاب، وجمهور متماسك من القراء، وجامعة آخذة فى التوسع. كما يمكن أن نرى فى الأرجنتين بدايات التصنيع الموجه للتصدير والنزعة الاستهلاكية (سراب الطريقة الأمريكية فى الحياة والتكنولوجيات الجديدة للثورة الصناعية الثانية التى استحوذت تماما على الحداثيين)، رغم أن تطور السوق تماما سيستغرق زمنا يمتد إلى الستينيات. وأخيرا، كانت هناك القرابة الخيالية للثورة الاجتماعية مع الثورة المكسيكية، والإصلاحات الطلابية فى جامعة القرطبة الأرجنتينية، وجاذبية البلشفية. وفى ١٩٢١، أمكن أن يكون هناك بورخيس شاب يكتب قصائد فى مدح الثورة: «الملحمة البلشفية» و«روسيا».

وكانت الحركة الطليعية فى بيونوس آيرس حافلة بالهجوم القوى على التقاليد وبالمعارضة الأدبية القوية غير أنها لم تنتج أعمالا أدبية كثيرة ذات قيمة باقية، كما أنها لم تهدد الأبنية الصلبة للمجتمع الأرجنتينى، بمناخه المتسم بالقمع الجنسى والأخلاقى، وبلاتسيسه، وبدولته البالغة الجبروت. وربما ساعدت وهذا هو الأهم فى إضفاء الشرعية على فكرة الكاتب المحترف، ليس بالمعنى الاقتصادى (كان من المستحيل أن يعيش الكاتب من الكتابة: دفع والد بورخيس من أجل نشر أعماله الأولى ولم يفكر بورخيس حتى فى محاولة بيع أية نُسخ منها)، لكن من ناحية تصور الكاتب لنفسه ككاتب وللأدب كحرفة لها قواعدها الخاصة المستقلة بدلا من تسلية رجال الدولة والسياسيين. كما أتاحت الطليعة لبورخيس فرص بداية هجومه مدى الحياة على العقائد الجامدة للأكاديمية الأدبية. وبدأ يطرح للتساؤل قراءات اجتماعية خالصة للأدب، ساخرا من الراديكاليين الورعين الجادين لذلك الزمن (الجماعة المسماة بجامعة بوييدو Boedo، والتى أطلقت عليها هذه التسمية على اسم منطقة عمالية فى بيونوس آيرس) و الذين نادوا بالتوافق السهل بين الأدب والنص الاجتماعى.

كان بورخيس مشغولا فى العشرينيات بصورة محمومة. وكان يساهم فى كل مجلة صغيرة فى تلك الفترة كما نشر، حتى ١٩٣٠، سبعة كتب شعر ومقالات. ورغم أنه نبذ هذه النصوص فيما بعد باعتبارها ساذجة فإنها تكشف الهواجس السائدة فى إنتاجه اللاحق: نظرة جانبية إلى الحياة والأدب، تم إلقاؤها من «ضواحى» بيونوس آيرس وتحليل لمشكلات التاليف وللوعى الفردى. كتب بورخيس فى ١٩٢٥ يقول:

أفكر الآن فى إثبات أن الشخصية حلم، خلقه الغرور والعرف، لكن بلا أىّ سند ميتافيزيقى أو واقع داخلى. وهكذا أتمنى أن أطبق على الأدب النتائج المستخلصة من هذه المقدمات وأن ابتكر تصورا جماليا معاديا للنزعة السيكولوجية التى ورثناها من القرن السابق(٧).

كان من شان مثل هذا التصور الجمالى أن يبتعد به عن الوصف «الواقعى»، رغم أنه كان لايزال مهتما فى العشرينيات بتطوير عالمه الميثولوجى الخاص ببيونوس آيرس وسكانها. وبحلول ١٩٣٠ كان قد كتب سيرة حياة شاعر شعبى، إيباريستو كارييجو، دون

أن يصف الرجل مطلقا، مؤكدا أن الأشخاص الذين من طراز كاريبجو ليسوا سوى خلاصة الكتب التى ألفوها أو التى تم تأليفها عنهم. وعلى نحو مماثل، تُعَدّ «الشخصيات» فى التاريخ العام للعار، ١٩٣٥، مجموعات مدروسة من الأقنعة والتمويهات. كما تكشف كتاباته فى هذه الفترة عن اهتمام متماسك بمشكلات الفلسفة والمنطق.

نحو نظرية

للأدب الفانتازى

بلغ تفاؤل العشرينيات غايته فى الأرجنتين مع الكساد الكبير، وانقلاب عسكرى، وبدايات ما سُمِّىَ «بالعقد المشين» فى التاريخ الأرجنتينى، عندما تم التلاعب بالانتخابات وجرى الاحتفاظ بالسلطة بصورة مباشرة ووحشية. وفيما يتعلق بالقصة، تُعَدّ الثلاثينيات عقدا عقيما بعض الشىء فى كافة أنحاء أمريكا الأسبانية، مع مُلطِّف ضئيل جدا من التصور الجمالى الإقليمى الواقعى الممل. وطوال هذه الفترة عمل بورخيس بهدوء فى اتجاه قصصه القصيرة الجديدة بأستاذ فى أواخر الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات. وكتب عروض كتب ومقالات قصيرة، للمجلة الأدبية «سور» (الجنوب) - المجلة الرئيسية فى القرن العشرين فى أمريكا اللاتينية[٨] - ولفترة حرر صفحاته الأدبية الخاصة فى مجلة شعبية هى «الأوجار» El Hogar. وإنما فى نهاية العقد انتقل بورخيس إلى الهجوم، حيث نشر فى تعاقب سريع مجموعة بالغة الأهمية من المقالات، والمقدمات، والقصص القصيرة، وفى الأرجنتين الرازحة تحت سطوة نفوذ الأكليروس، والنزعة القومية، والقوة العسكرية، فى عالم واقع فى قبضة الأوامر الشمولية، وفى مؤسسة أدبية يسيطر عليها كتاب واقعيون بلداء من طراز مانويل جالبيث، بدأ بورخيس يقوض أسس هذه النظم. وفى عرض بقصد المجاملة بصفة رئيسية لفيلم «الهروب» للويس ساسلافسكى يكتب بورخيس فى ١٩٣٧: «أن نؤله خيال مائة سخيفا لأنه وطنى أصلى، أن يغلبنا النعاس فى سبيل الوطن، أن نسعد بالملل لأنه نتاج قومى، كل هذا يبدو لى عبثا»[٩] - وفى مقالات متكررة حذر من أخطار الحكم المطلق القومى.

كذلك جعل بورخيس النزعة القومية مساوية للنص الواقعى. وفى مقدمة لعمل بقلم صديقه الحميم أدولفو بيوى كارساريس، اختراع موريل، ١٩٤٠، وهى رواية قصيرة جميلة الصنع حول رجل فى جزيرة مهجورة يقع فى حب امرأة يتضح فيما بعد أنها صورة بخط اليد، يلوم بورخيس الروائيين والنقاد الذين يؤيدون مبادىء الرواية «السيكولوجية». وهو يؤكد أن مثل هذا الشكل «يمكن أن يُنسينا أن الرواية براعة لفظية... أما قصة المغامرات، من الناحية الأخرى، فليس من المفترض أن تكون نسخة طبق الأصل من الواقع: إنها شىء مصطنع، لا يفتقر أى جزء منه إلى تبرير»[١٠]. فى الفترة نفسها، نشر بورخيس قصتين قصيرتين، «بيير مينار، مؤلف الكيخوته» و«تيلون، أو كبار، أوربيس تيرتيوس»، وحرر مع بيوى كاساريس وزوجته سلبينا أوكامبو مجموعة مختارات من الأدب الفانتازى. وفى مقدمة لهذه المجموعة يساعدنا بيوى فى تحديد مكان إنتاج صديقه. وهو يؤكد أن بورخيس خلق «نوعا أدبيا جديدا هو مقال وقصة فى وقت واحد؛ إنها تمارين لتفكير ذكى لا ينقطع وخيال خصب، لا يعرف الكلل ولا كافة العناصر البشرية، المؤثرة أو العاطفية... موجهة إلى القراء المثقفين، والمهتمين بالفلسفة، والمتخصصين تقريبا فى الأدب»[١١]. ومتحدثا بلهجة سجالية عن عمد، يقدم بيوى النص الفانتازى باعتباره ترياقا ضد النص الواقعى ويرى فى إنتاج بورخيس شكلا من الفانتازيا مميزا للقرن العشرين، شكلا حل فيه التأمل الأدبى والميتافيزيقى محل الرعب والخوف. فكافة النصوص الفانتازية تستنطق وتدمر الواقع، والرؤية المونولوجية للنص الواقعى، والطرق المنفردة أو الأحادية لفهم العالم. وفى القرن التاسع عشر، أفرزت إزاحة تدريجية لرواسب الغيبية والسحر وكذلك فكر متعاظم العلمنة تفاسير متباينة للغاية للفانتازيا: ومحلّ الاعتقاد فى الجن والشياطين حل علم النفس فى تفسير «الآخرية». ومع القرن العشرين، صارت النصوص الفانتازية، بصورة متزايدة، لا مرجعيّة، لا تهتم بالعلاقة بين اللغة والعالم الفعلى «خارج» النص بقدر ما تهتم ببحث دائب عن الاستقلال القصصى[١٢]. وينظر بيوى إلى بورخيس على أنه فى طليعة حركة من هذا القبيل «تخلق وتشبع توقا إلى أدب يتحدث عن الأدب وعن الفكر المجرّد»[١٣].

ويتمثل شكل أدبى ملائم بوجه خاص لشنّ هجوم على النص الواقعى فى القصة البوليسية. فالقصة البوليسية شكل لا يجب أن تكون ملامسة أو ضرورة المحتوى فيه موضع شك. ويتميز بناؤها بأن كل وجود، حى أو جماد، فى الكتاب، يمثل مفتاحا لحل اللغز وليس إقحاما فى خدمة خلق الجو أو النزعة الطبيعية. فالقارىء، شأنه فى ذلك شأن المخبر السرى ذاته، عليه أن يفسر كل شىء كدليل، وكلما ازداد مقدار الأدلة كان من الواجب بصفة مستمرة تجديد الفرضيات التى تفسرها. وفى معرض هجومه على الرواية السيكولوجية، ذكّر بورخيس الروائيين بأنهم نسوا كيف يحكون قصة. كما قال فى كثير من الأحيان أنه إذا قرأ المرء قصصا بوليسية ثم شرع بعد ذلك فى قراءة

روايات فإن هذه الأخيرة تبدو عديمة الشكل.

هذا الاهتمام بالحبكات (المكائد) ووضع الحبكات مرتبط بالشكل الأدبى، لكنه مرتبط ايضا بنظرة بورخيس إلى التاريخ والأنظمة. فالحبكات مغرية فى حد ذاتها، ولها روعة شكلية تأسر لب القارىء بفضل براعة الكاتب وسيطرته. على أن بورخيس يستثير الاعتقاد الشكوكى بأن أىّ نظام هو حبكة موضوعة وبالتالى طارىء. وفى القصة، قد يسيطر الكاتب على السببية، لكن كيف يمكننا أن نعرف أن إلها أو قوى اقتصادية قد حفر أو حفرت السببية فى صميم التاريخ أو العالم، خاصة فى عالم تسيطر عليه الحبكات (المكائد) الشريرة للنظم الشمولية؟ وينبغى أن نتذكر أن اشهر قصص بورخيس القصيرة مكتوبة فى عقد الأربعينيات، فى لحظة بدا له فيها أن العالم اصيب بالجنون. فى عالم كهذا، تمثلت استجابة الكاتب فى صقل شكل جذرى من «التنسك» أو الانسحاب. أكّد بورخيس: «أكتب فى ١٩٤٠، وفى كل صباح يقترب الواقع اكثر فاكثر من الكابوس. وكل ما هو بالمستطاع هو أن أقرأ صفحات لا تشير مجرد إشارة إلى الواقع - فانتازيات اولاف ستابليدون الخاصة بنشأة الكون، الأعمال اللاهوتية أو الميتافيزيقية، المناقشات اللفظية أو المشكلات العابثة لإيليرى كوين أو نيكولاس بليك»(١٤).

فى أوائل الأربعينيات، كتب بورخيس قصصا بوليسية تقوم على المحاكاة الساخرة بالاشتراك مع بيوى كاساريس، باسم قلم هو «بوستوس دوميك»؛ كما حرر سلسلة من القصص البوليسية (بعنوان «الدائرة السابعة») لناشر كبير. كذلك يشكل التحرى البوليسى أساس كثير من قصصه، لكن على خلاف الحقائق اليقينية لدى المدعو أوجوست دوبان فى قصة إدجار ألان پو القصيرة «جرائم القتل فى شارع مورج» والذى يمكن أن يحل لغز جريمة قتل دموية ومحيرة بالتعرف على أثر شبر يد قرد من نوع أورانج أو تانج أو العقد الخاصة التى عقدها بحارة مالطيون، يشرع الرواة/ المخبرون السريون عند بورخيس فى فك شفرة الكون بمعرفة غير كافية، ومفاتيح زائفة، وبدون إمكانية التوصل إلى حل مُرْضٍ(١٥). وهو يقدم نقدا لا هوادة فيه للعقل الخالص، لكنه ايضا يكرس فكرة أن البحث ذاته مُجْزٍ إذ إنه سيقود من كتاب إلى كتاب: وكلُّ طريق متشعب من المتاهة نصّ جديد وسارّ. وقصص هذه الفترة هى أوسع النصوص إثارة للنقاش لأىّ كاتب أمريكى لاتينى فى القرن العشرين. وهى جميعا تبين الاهتمامات المتواترة: أسلوب غير مباشر، ورفض للواقعية وللرموز القومية، واستخدام الموتيفات والتقنيات المبلورة للقصة البوليسية والأدب الفانتازى، والبحث عن المعرفة التى تشتمل عليها كتب مراوغة، والاعتراف بالنقد الأدبى باعتباره الشكل الانقى للقصة البوليسية، و التاكيد على اهمية القارىء أكثر من الكاتب.

ومن ناحية أخرى فإن مجلدىْ «قصص»، ١٩٤٤، و«الألف»، ١٩٤٩، أو مجلة «سور» «الجنوب» التى ظهرت فيها فى البداية معظم القصص القصيرة، لم يكن لها جمهور قراء واسع فى زمن النشر - فى الأرجنتين أو فى امريكا اللاتينية. على أن جمهورا ادبيا اخذ يتكون بالتدريج، خاصة بين الكتاب الشبان الذين سيمثلون فيما بعد «رواج» القصة الأمريكية اللاتينية فى الستينيات. ويتكلم خوليو كورتاثار بالنيابة عنهم جميعا عندما يقول: «علّمنى بورخيس ان أحذف كل العبارات المتكلّفة، والتكرارات، وعلامات الحذف، وعلامات التعجب العديمة الفائدة، والعادة التى لانزال نلقاها فى الكثير من الأدب الردىء والتى تتمثل فى أن يقال فى صفحة ما يمكن قوله فى سطر»(١٦).

الكاتب والالتزام

سبق أن رأينا أن بورخيس احتفظ دائما بإحساس قوى بالدور التكوينى لأسرته فى التاريخ الأرجنتينى. وفى لحظات بذاتها فى التاريخ، كان الفعل ضروريا. وجاءت لحظة من هذا القبيل مع قدوم بيرون، الذى حكم الأرجنتين من ١٩٤٦ إلى ١٩٥٥، ولفترة وجيزة فى ١٩٧٤، والذى يمتد نفوذه إلى ما وراء القبر ليقوم بتشكيل السياسة الأرجنتينية المعاصرة. وتظل طبيعة البيرونية مسألة يثور حولها الجدل على نطاق واسع. وبطبيعة الحال فقد ادعت البيرونية لنفسها، على مستوى الخطب الطنانة، توليفة جديدة من الديمقراطية، والقومية، والتنمية الصناعية، كما شجبت بعنف الأوليجارشية الأرجنتينية التابعة والمعادية للديمقراطية. وفى هذا المناخ من الشعبوية، لم يساور بورخيس أىّ شك فى أن بيرون كان ديكتاتورا فاشيا محدثا. وبعد أن فصله النظام الجديد من وظيفته فى مكتبة ميجويل كانيه، عبر عن رأيه بلا تردد فى ١٩٤٦: «الديكتاتوريات تولد الاضطهاد، الديكتاتوريات تولّد الخنوع، الديكتاتوريات تولّد القسوة، وأبغض حتى من ذلك واقع أنها تولّد الغباء... ويتمثل أحد واجبات الكاتب العديدة فى أن يناضل ضد هذه الرتابات الكئيبة»(١٧). وقد كتب بورخيس عددا من القصائد والمقالات الخاصة المعادية للبيرونية. كما أنه بعث إلى الحياة اسم «بوستوس دوميك» مع أدولفو بيوى كاساريس، وكتب قطعتين هجائيتين ضاريتين، هما «قبضة الغول» و«صديق ابنه»، اللتين كان يجرى تداولهما سرا ولم يتم نشرهما إلا مع سقوط النظام. كانت البيرونية توضح، فى نظر بورخيس، الفجوة بين الحضارة

والبربرية، بين ذوق الصفوة وذوق العامة: وكان ينبغى الدفاع عن الحضارة فى وجه القوى الفوضوية، والبدائية، والبلهاء، التى أطلقها «الديكتاتور». وعندما سقط بيرون فى ١٩٥٥، وصف بورخيس النظام بعبارات ثقافية مثنوية. كانت البيرونية أدبا رديئا بالمعنى الحرفى تماما، كانت فصلا من مسرح منوعات دون المستوى. «كانت هناك إذن قصتان: واحدة من النوع الإجرامى تتألف من سجون، وتعذيب، وبغاء، وسرقة، ونيران؛ والأخرى أكثر مسرحية، تتألف من أحداث ومكائد سخيفة لاستهلاك المغفلين»(١٨).

هذا الاشمئزاز من بيرون، والمعبر عنه بمثل تلك العبارات الرافضة بعناد والنخبوية، خلق مشكلة للنقاد الملتزمين اجتماعيا فى الأرجنتين والذين ربما كانوا يدينون تجاوزات النظام الميالة حقا إلى سفك الدماء، لكن الذين كان بإمكانهم أيضا أن يروا أن بيرون قد خلق أوضاعا أفضل لقطاعات المجتمع الأرجنتينى التى ظلت مهملة إلى ذلك الحين. وقُدّر لهذه المشكلة أن تزداد حدة فى الستينيات وأوائل السبعينيات عندما ارتكب جيل من شباب المثقفين شكلا من قتل الأب (كانت مجموعات صغيرة جدا من الطبقة الوسطى قد ساندت بيرون من قبل) ونظروا إلى بيرون باعتباره زعيما محتملا للثورة الشعبية الوطنية. وقد رفضت هذه المجموعات بورخيس باعتباره رجعيا مسعورًا. كما أن بورخيس لم يتودد إلى الفكر اليسارى أو الليبرالى خلال الستينيات والسبعينيات: معارضا الثورة الكوبية فى فترة، فى أوائل الستينيات، كان كل المثقفين الأمريكيين اللاتينيين تقريبا يؤيدون فيها كوبا؛ ومدافعا عن الغزو الأمريكى الشمالى لسانتو دومنجو؛ ومؤلفا قصائد فى مدح الأمو، بلا أىّ وعى بالاستياء الذى كان لابد أن يثيره هذا فى المكسيك؛ ومتلقيا جائزة شرفية من يدىْ پينوتشيه عندما كان باقى العالم يدين أهوال الانقلاب فى تشيلى. ومثل هذا العناد المتصلب، والذى كان يستحيل بصورة متزايدة إلى الانعطاف الحاد لرجل عجوز، كثيرا ما كان يجرى تفسيره تفسيرا حرفيا تماما فى أمريكا اللاتينية باعتباره يثبت نزعة بورخيس المعادية لأمريكا اللاتينية، والمعادية للديمقراطية، الأمر الذى كان يعوق تبلور إدراك حقيقى للدلالات الجذرية حقا فى كتاباته. وقد أدت به كراهيته لبيرون إلى رفض حركات جماهيرية كثيرة شتى، بدون أىّ فهم حقيقىّ للقضايا المعنية. ويعبر عن ذلك أوكتافيو باث خير تعبير:

لم يكن بالغ الاهتمام بالتاريخ كما أنه لم يكن منجذبا إلى دراسة المجتمعات البشرية المعقدة. وكانت آراؤه السياسية أحكاما أخلاقية وحتى جمالية. ورغم أنه عبر عنها بشجاعة واستقامة فقد فعل هذا دون أن يفهم حقا ما الذى كان يجرى من حوله(١٩).

الكاتب كنجم كبير

تمثل أحد الأسباب فى أن بورخيس أزعج أناسا كثيرين جدا بإبيجراماته السهلة فى أنه كان بحلول الستينيات أحد أشهر الشخصيات فى أمريكا اللاتينية وربما أكثر كاتب أمريكى لاتينى احتراما فى العالم. إن الكاتب الذى كان بوسعه فى منتصف الثلاثينيات أن يتباهى ساخرا بأنه باع سبعا وثلاثين نسخة من كتاب أصبح فى منتصف الستينيات نجما أدبيا كبيرا. فبعد أربعين سنة اعترف جمهور واسع فى نهاية المطاف بأهمية إنتاجه. ومن المفارقات أن الشهرة جاءته فى وقت كان قد اضطر فيه إلى الانقطاع عن كتابة القصص القصيرة نتيجة للعمى المتزايد. ومن ١٩٥٥ إلى ١٩٧٠، كان إنتاجه الأدبى الرئيسى شعرا، ولاسيما سونيتات، أىّ شكل كان بوسعه أن يبلوره فى رأسه. ولأنه كان شخصية بارزة بالفعل فى أمريكا اللاتينية بحلول الخمسينيات، فقد منح جائزة، بالاشتراك مع صامويل بيكيت، هى جائزة فورمنتور الشهيرة، والمقدمة من ست دور نشر غربية فى أوروبا وأمريكا. وقد ضمن هذا الاعتراف، فى ١٩٦١، ترجمته إلى لغات عديدة متباينة ومنذ هذه الفترة ازدادت الحفاوة وازداد الاهتمام النقدى. وهو يظهر الآن فى كل عرض عام للأدب فى القرن العشرين، وحتى السينما بدأت الاقتباس منه. والكومبيوتر الذى يدير العالم فى فيلم جودار: ألفافيل، ١٩٦٥، قرأه بكل وضوح، كما فعل نيكولاس رويج الذى وجّه ميك جاجر فى فيلم: الأداء. وعندما يطلق الرصاص أخيرا على جاجر، تنفجر من رأسه صورة فوتوغرافية لبورخيس! تحية، من نوع ردئ.

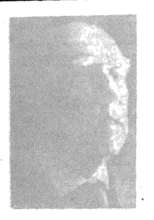
كان بورخيس معترفا به فى أمريكا اللاتينية فى الستينيات باعتباره رائد «رواج» القصة الأمريكية اللاتينية التى يجرى تحليلها فى أماكن أخرى فى هذا الكتاب فى مقالات عن كورتاثار، وفوينتيس، وجارثيا ماركيث، وبارجاس يوسا. وفى أوائل الستينيات لم يكن من المعتاد أن تتجاوز رواية طبعة واحدة من ألف أو ألفىْ نسخة. ومع نهاية ذلك العقد، باع الكتاب الشهيرون عشرات الآلاف من النسخ سنويا. ولم يتوقع الناشرون الأوائل لرواية جارثيا ماركيث: مائة عام من العزلة مبيعات ضخمة: واليوم قد تصل الطبعة الأولى لجارثيا ماركيث إلى مليون نسخة. ويمكن إرجاع مثل هذا الاهتمام إلى جودة الإنتاج لكن أيضا إلى جمهور قراء متوسع، خاصة فى المراكز الحضرية، وإلى سياسة تحرير أكثر ديناميكية، وإلى اهتمام متزايد من جانب الصحف والمجلات الأسبوعية التواقة إلى تسويق الناتج

القومى. وقد وجد بورخيس متعة بالغة فى هذا الاهتمام، متحدثا إلى الصحافيين حول أىّ شىء، «معلمًا بمآثره»، مرددا، مع تبديلات فى مواضع النبر، نظرته المميزة للأدب والحياة.

حقا ربما كان هذا الاهتمام الزائد هو الذى أعاد بورخيس إلى كتابة القصة فى السبعينيات. وكان مدركا بطبيعة الحال، بعد سنوات كثيرة جدا من العزلة النسبية، بوجود جمهور جديد ومتوسع (مهما كثر احتجاجه على العكس، كما هو الحال فى مقدمته لكتاب الرمل فى ١٩٧٥). وقد شهدت السبعينيات ظهور مجموعتين جديدتين، تقرير الدكتور برودى، ١٩٧٠، وكتاب الرمل، أعلن بورخيس أنهما «واقعيتان»، لكنهما من الناحية العملية ساخرتان ومدمرتان تماما مثل إنتاجه المبكر. وفى سنواته الأخيرة واصل كتابة القصائد، والمقالات، والقصة بين الحين والحين. كما بدأ يسافر إلى أنحاء العالم بطريقة لا هوادة فيها أكثر، واعيا بأنه لم يكن أمامه سوى سنوات قليلة جدا لزيارة تلك الأماكن التى شغلت دائما أحلامه وكتاباته. ومات فى يونيو ١٩٨٦، فى جنيف، المدينة التى تعلم فيها مراهقا لغات جديدة ووسع قراءاته المهرطقة. ■

ملاحظات المؤلف

1. Octavio Paz, 'El arquero, la flecha y el blanco', Vuelta, no. 117 (August 1986), pp. 26-9.
2. See Silvia Molloy, Las letras de Borges, Buenos Aires, 1979.
3. Carlos Fuentes, La nueva novela hispano americana, Mexico, 1969, p. 26.
4. Evaristo Carriego, Buenos Aires, 1930, p. 9.
5. V. S. Naipaul, The Return of Eva Perón, London, 1980. p. 129.
6. Perry Anderson, 'Modernity and Revolutio´n, New Left Review, March-April 1984, pp. 96-113.
7. Inquisiciones, Buenos Aires, 1925, p. 84.
8. See John King, 'Sur: An Analysis of the Argentine Literary Journal and its Role in the Development of a Culture, 1931-1970, Cambridge, 1986.
9. 'La fuga', Sur 35, August 1937, pp. 121-2 (p. 121).
10. Prologue, to A. Bioy Casares, The Invention of Morel, translated by Ruth Simms, Texas, 1964, pp. 5-6.
11. Prologue to Antología de la literatura fantástica, Buenos Aires, 1940, p. 13.
12. See Rosemary Jackson, Fantasy: the Literature of Subversion, London, 1981.
13. Antología de la literatura fantástica, p. 13.
14. Borges, 'Ellery Queen, The New Adventures of Ellery Quee´n, Sur 70, July 1940, pp. 61-2 (p. 62).
15. See David Gallagher's chapter on Borges in Modern Latin American Literature, Oxford, 1973.
16. 'Julio Cortázar en la Universidad Central de Venezuelá, Escritura No. 1, Jan-June 1976, p. 162.
17. Borges, Sur 142, August 1946, pp. 114-15.
18. Borges, 'L'illusion comiqué, Sur 237, pp. 9-10 (p. 9).
19. Octavio Paz, op. cit., p. 27.



دحض جديد للزمن

بقلم : خ . ل . بورخيس

تمهيد

لو نُشر هذا الدحض (او اسمه) فى منتصفُ القرن الثامن عشر فإنه كان سيبقى فى بيبليوجرافيات هيوم وربما كان استحق سطرا عند هكسلى او كيمب سميث. ولانه منشور فى ١٩٤٧ - بعد برجسون - فهو قياس خُلْف فى غير زمانه لمذهب فى الماضى او، ما هو اسوأ، الحيلة الضعيفة لارجنتينىّ تائه فى عالم الميتافيزيقا. وكلا التخمينين محتملان وربما صادقان؛ ولتصويبهما لا يسعنى الوعدُ، بدلا من جدلى البدائى، بخاتمة طريفة. والاطروحة التى سابوح بسرّها قديمة قدَم سهم زينون او عربة الملك الإغريقى، فى الميليندا بانيا وتتمثل الطرافة، إنْ وُجدتْ، فى ان استخدم لغرضى الأداة الكلاسيكية لبيركلى. وعنده وعند مَنْ استمر برسالته، ديفيد هيوم، على حد سواء، تكثر الفقرات التى تُناقض او تستبعد اطروحتى؛ ومع ذلك، اعتقد اننى استنتجتُ النتائج المنطقية التى لا مفرّ منها لمذهبهما.

والمقال الأول (أ) مكتوب فى ١٩٤٤ وظهر فى العدد ١١٥ من مجلة سُوُر [الجنوب]؛ والثانى، مقال ١٩٤٦، تنقيح للاول. وتعمّدتُ الاّ ادمج الاثنين فى واحد، مدركا ان قراءة نصَّيْن متماثليْن قد تُيسر استيعاب موضوع عويص.

وكلمة عن العنوان. لستُ غافلا عن انه نموذج للمسخ الذى يطلق عليه المناطقة مصطلح تناقض فى الوصف، ذلك ان النصّ على ان دحضًا للزمن جديد (او قديم) يَنْسُبُ إليه صفة ذات طابع زمنى تُثْبت المفهوم نفسه الذى يدمره الموصوف. على اننى اتركه كما هو راجيا ان تبرهن السخرية الطفيفة التى ينطوى عليها اننى لا ابالغ فى اهمية هذه الألعاب اللفظية. بالإضافة إلى ذلك فإن لغتنا متشبّعة ونابضة بالزمن إلى درجة ان من الوارد تماما الاّ يكون هناك تعبير واحد فى هذه الصفحات لا يقتضى او لا يستدعى بطريقة ما فكرة الزمن.

وانا اهدى تمارين الرياضة العقلية هذه إلى سَلَفى خوان كريسوستومو لافينور (١٧٩٧ - ١٨٢٤)، الذى ترك للادب الارجنتينى ابياتا لا تُنْسَى احد عشرية المقاطع والذى حاول إصلاح تدريس الفلسفة، مطهّرًا إياها من الظلال اللاهوتية شارحًا فى محاضراته مبادىء لوك وكوندياك. وتوفى فى المنفى؛ ومثل كافة البشر، عانى الحياة فى ازمنة رديئة(١).

بيونوس ايرس، ٢٣ ديسمبر ١٩٤٦ خ.ل.ب

ـ ١ ـ

في مجرى حياة مكرّسة للأدب و(أحيانا) للحيرة الميتافيزيقية، أحسستُ أو تكهّنتُ بدحض للزمن، الذى لا أؤمن به أنا نفسى، لكنْ الذى يزورنى بانتظام ليلا وفى الغسق الحزين بالقوة الوهمية لبديهية. ويوجد هذا الدحض بطريقة أو أخرى فى كافة كتبى: تنبأتْ به قصيدتا نقش على أىّ قبر والحيلة من ديوانى وهج بيونوس ايرس (١٩٢٣)؛ وأعلنه مقالان فى كتابى أبحاث (١٩٢٥)، وصفحة ٤٦ من إيباريستو كوريجو (١٩٣٠)، ومقال الإحساس بالموت من كتابى تاريخ الأبدية (١٩٣٦) وهامش صفحة ٢٤ من حديقة الطرق المتشعبة (١٩٤١). ولا نصّ من النصوص التى عدّدتُها الآن يُرضينى، ولا حتى ذلك النصّ قبل الأخير، فهو توضيحىّ وقوىّ الحجة أقل منه نبوئيا ومُشْجِيا. وسأحاول إرساء أساس لها جميعا فى هذا المقال.

قادنى إلى هذا الدحض مناظرتان: مثالية بيركلى ومبدأ اللاّ متميزات عند لايبنيتس.

كتب بيركلى (مبادىء المعرفة البشرية، ٣) قائلا: «حقيقة أنه لا وجود لا لآرائنا، ولا لانفعالاتنا، ولا لأفكارنا التى ينسجها الخيال، سيُسلِّم بصحتها كل شخص. ويبدو أنه لا يقل عن ذلك بداهة أن الأحاسيس أو الأفكار المتباينة المرتسمة فى الإدراك، مهما كانت مختلطة أو ممتزجة معا (أىْ، أيًا ما كانت الأشياء التى تشكلها) لا يمكن أن توجد إلا فى عقل يدركها... وأنا أقول إن المنضدة التى أكتب عليها موجودة، أىْ أننى أراها وأحسّ بها؛ وحتى لو كنتُ خارج غرفة مكتبتى لكان علىّ أن أقول إنها موجودة، قاصدا بذلك أننى لو كنت فى غرفة مكتبتى لأمكننى أن أدركها، أو أن روحا ما أخرى تدركها بالفعل... أما ما يقال عن الوجود المطلق لأشياء غير عاقلة بدون أىّ علاقة بكونها موضوع إدراك فهذا يبدو غير مفهوم على الإطلاق. ذلك أن وجودها يتمثل فى المُدْرَك، كما أنه ليس من الممكن أن يكون لها أىّ وجود خارج العقول أو الأشياء العاقلة التى تدركها». وفى الفقرة ٢٣ أضاف، متوقعا الاعتراضات سلفا: «لكنكم تقولون، لا شك فى أنه ليس هناك شىء أسهل من أن نتخيل أشجارا، على سبيل المثال، فى حديقة عامة أو كُتُباً موجودة فى خزانة، وما من شخص بالقرب منها ليدركها. وأنا أردّ، قد تفعلون ذلك، فلا صعوبة فيه: لكن ماذا يعنى كل هذا، أتوسل إليكم، أكثر من تكوينكم داخل عقلكم لأفكار بذاتها تُسمّونها كُتُبا أو أشجارا، مُغْفلين فى الوقت ذاته تكوين الفكرة الخاصة بأىّ شخص قد يدركها؟ لكن ألستُمْ أنتم أنفسكم تدركونها أو تفكرون فيها طول الوقت؟ هذا ليس إذن فى صميم الموضوع: إنه يدلّ فقط على أنكم تملكون القدرة على تخيُّل أو تكوين أفكار داخل عقلكم؛ لكنه لا يدلّ على أن بوسْعكم أن تتخيلوا أن من الممكن لموضوعات تفكيركم أن توجد بدون العقل...» وفى فقرة أخرى، رقم ٦، كان قد أعلن من قبل: «هناك حقائق قريبة وجلية للعقل إلى درجة أن المرء لا يحتاج إلى أكثر من أن يفتح عينيه ليراها. وأنا أعتبر كذلك هذه الحقيقة المهمة، أىْ، حقيقة أن كل جوقة السماء وكل متاع الأرض، وباختصار كافة هذه الأجسام التى تشكل الإطار الجبار للعالم، ليس لها أىّ وجود جوهرى بدون عقل، وأن كينونتها تتمثل فى أن تكون مُدْرَكة أو معروفة؛ وأنها بالتالى طالما لم تكن مُدْرَكة لى بالفعل، أو لا توجد فى أىّ عقل أو فى عقل أىّ روح أخرى مخلوقة، فلابد أنه إما لا وجود لها على الإطلاق، أو أنها توجد فى عقل روح ما أبدية».

ذلك هو، بكلمات مبتدعه، المذهب المثالى. ومن اليسير فهمه؛ وما هو صعب هو التفكير داخل حدوده. وقد ارتكب شوبنهاور ذاته، فيما كان يعرضه، هفوات تستحق اللوم. ففى الأسطر الأولى من المجلد الأول من مؤلفه: العالم كإرادة وفكرة - سنة ١٨١٩ - صاغ هذا الإعلان الذى يجعله جديرا بالحيرة الدائمة لكافة البشر: «العالم فكرتى: هذه حقيقة تَصْدُق على كل شىء يحيا ويعرف، رغم أن الإنسان وحده يمكنه أن يصل بها إلى الوعى التأملى والمجرد. وإذا فعل هذا حقا، يكون قد بلغ الحكمة الفلسفية. عندئذ يغدو واضحا وأكيدا له أن ما يعرفه ليس شمسا وأرضا، بل مجرد عين ترى شمسا، ويدٍ تلمس أرضا...» وبكلمات أخرى فإن عينىْ الإنسان ويديْه هى، فى نظر المثالى شوبنهاور، أقل وهمية أو ظاهرية من الأرض والشمس. وفى ١٨٤٤ نشر مجلدا مُتَمِّماً. وفى فصله الأول يعيد اكتشاف الخطأ السابق ويُفاقمه: فهو يُعَرِّف العالم على أنه ظاهرة من ظواهر الدماغ ويميز «العالم داخل الرأس» عن «العالم خارج الرأس». على أن بيركلى كان قد جعل فيلونوس يقول فى ١٧١٣: «الدماغ الذى تتحدثون عنه إذن، وهوْ شىء عاقل، لا يوجد إلا فى العقل. والآن، أودّ بسرور أن أعرف ما إذا كنتم تعتقدون أن من المعقول افتراض أن فكرة واحدة (أو شيئا واحدا) موجودة فى العقل تؤدى إلى كافة الأفكار الأخرى. وإذا كنتم تعتقدون ذلك، فكيف تفسرون أتوسل إليكم نشأة تلك الفكرة الأصلية أو الدماغ ذاته؟» كما يجوز أن نقارن مثنوية ودماغية شوبنهاور بواحدية شبيلر. ويؤكد شبيلر (عقل الإنسان، فصل ٨، ١٩٠٢) أن شبكية العين وسطح الجلد واللذيْن يتم اللجوء إليهما لتفسير ظواهر بصرية ولمسية هما، بدورهما، نظامان لمسىّ وبصرى كما يؤكد أن الغرفة التى نراها (تلك «الموضوعية») ليست أعظم من تلك المتخيَّلة (تلك «الدماغية») ولا تشتمل عليها، لأن ما نجده أمامنا نظامان بصريان مستقلان. كما أن بيركلى (مبادىء المعرفة البشرية، ١٠ و١١٦) أنكر وجود الصفات الأولية -

صلابة وامتداد الأشياء - ووجود المكان المطلق. وأكد بيركلى الوجود المستمر للأشياء، لأنه عندما لا يراها أىّ شخص، يراها الرب؛ وبمنطق أعمق، ينكر هيوم مثل هذا الوجود (بحث فى الطبيعة البشرية، ١، ٤، ٢). وأكد بيركلى وجود الهوية الشخصية، «أنا نفسى لستُ أفكارى، بل شىء آخر، مبدأ فعال مفكر يُدرك...» (محاورات، ٣)؛ أما هيوم، الشكوكى، فيدحض هذه الهوية ويجعل من كل شخص «حزمة أو مجموعة من إدراكات مختلفة، تتعاقب بسرعة لا يمكن تصورها» (مصدر سابق، ١، ٤، ٦). ويؤكدان كلاهما وجود الزمن: وهو، عند بيركلى، «تعاقُب الأفكار فى عقلى، والذى ينساب باتساق، وتُشارك فيه كافة الكائنات» (مبادىء المعرفة البشرية، ٩٨)؛ وعند هيوم، «تعاقُب للحظات لا تقبل القسمة» (مصدر سابق، ١، ٢، ٢).

لقد حشدتُ استشهادات حرفية من المدافعينْ عن المثالية، واستفضتُ فى نسخ المقاطع المعتمدة، وكنتُ أكرر بإلحاح وكنتُ صريحاً، وانتقدتُ شوبنهاور بعنف (وليس بلا جحود)، أملاً فى أن يبدأ القارىء فى فهم هذا العالم المزعزع للعقل. عالم من الانطباعات السريعة الزوال؛ عالم بلا مادة أو روح، لا هو موضوعى ولا هو ذاتى؛ عالم بدون المعمار المثالى للمكان؛ عالم مصنوع من الزمان، من الزمان المتّسق المطلق للمبادىء الأساسية؛ متاهة لا تعرف الكلل، فوضى، حلم. هذا التحلل الكامل تقريبا فهمه ديڤيد هيوم.

وحالما يجرى التسليم بالحجة المثالية، أرى أن من الممكن - وربما من المحتوم - الذهاب إلى ما هو أبعد. وعند هيوم ليس من الجائز الكلام عن شكل القمر أو لونه؛ ذلك أن الشكل واللون هما القمر؛ كما أنه لا يمكن لأحد أن يتكلم عن إدراكات العقل، لأن العقل ليس شيئا آخر سوى سلسلة من الإدراكات. وهكذا فإن المبدأ الديكارتى: «أنا أفكر، إذن أنا موجود» يغدو باطلا؛ ذلك أن قول «أنا أفكر» يفترض الذات، فهو افتراض للمطلوب إثباته؛ وقد اقترح ليشتينبرج، فى القرن الثامن عشر، أنه بدلا من «أنا أفكر» ينبغى أن نقول، بالصيغة اللاشخصية، «يُفكر»، تماما كما قد نقول «تُرعد» أو «تُمطر». وأنا أكرر: ليست هناك خلف مظاهرنا الخارجية أية ذات خفية تُوجِّه أفعالنا وتستقبل انطباعاتنا؛ ولسنا نحن سوى مجرد سلسلة من هذه الأفعال الخيالية وهذه الانطباعات الضالة. سلسلة؟ وحالما يجرى إنكار المادة والروح، وهما كلأن متصلان، وحالما يجرى أيضا إنكار المكان، فأنا لا أدرى أىّ حقٍّ لنا فى ذلك الكُل المتصل الذى هو الزمان. فلنتخيَّلْ لحظة حاضرة من أىّ نوع. وأثناء ليلة من لياليه على نهر الميسيسبى، يستيقظ هَكْلبرى فِنّ؛ يواصل الطَّوْف، الضائع فى الظلام الجزئى، هبوطه مع مجرى النهر؛ وقد يكون الجو باردا قليلا. ويتعرف هكلبرى فنّ على الصوت الناعم الذى لا يكلّ للمياه؛ ويفتح عينيه بتكاسل؛ يرى عددا مبهما من النجوم، ثم صفّاً غير واضح من الأشجار؛ ثم يعود فيغرق فى نومه الخامل وكأنه يغرق فى مياه مظلمة[٢]. وتعلن الميتافيزيقا المثالية أن إضافة جوهر مادى (الموضوع) وجوهر روحى (الذات) إلى تلك الإدراكات عمل مغامر ولا طائل تحته؛ و أنا أؤكد أنه ليس أقل انعدام منطق أن نعتقد أن مثل تلك الإدراكات هى فترات زمنية فى سلسلة لا يمكن تصوُّر بدايتها ولا نهايتها كذلك. ولكى يضيف إلى النهر والشاطىء، يدرك هَكْ المفهوم الخاص بنهر مادى آخر وشاطىء آخر، على أن إضافة إدراك آخر لتلك الشبكة المباشرة من الإدراكات لا يمكن، فى نظر المثالية، تبريرها؛ أما فى نظرى فليس أقل قابلية للتبرير أن نضيف دقة كرونولوجية: على سبيل المثال، حقيقة أن الحدث السابق وقع فى ليلة ٧ يونيو، ١٨٤٩، بين الساعة الرابعة وعشر دقائق والساعة الرابعة وإحدى عشرة دقيقة. وبكلمات أخرى: أنا أنكر، مع حُجج المثالية، السلسلة الزمنية الهائلة التى تقبل بها المثالية. لقد أنكر هيوم وجود مكان مطلق، تجد فيه كافة الأشياء مكانها؛ وأنا أنكر وجود زمن واحد وحيد، تتصل فيه كافة الأشياء مكوِّنةً سلسلة. إن إنكار التعايش ليس أقل صعوبة من إنكار التعاقب.

وأنا أنكر، فى عدد مرتفع من الحالات، المتعاقب؛ كما أنكر، فى عدد مرتفع من الحالات، المتعاصر. فالعشيق الذى يفكر «فى الوقت الذى كنتُ سعيدا للغاية، فيما كنتُ أفكر فى وفاء حبيبتى، كانت تخدعنى» إنما يخدع نفسه: إذا كانت كل حالة نعانيها مطلقة، فإن مثل هذه السعادة لم تكن متعاصرة مع الخيانة؛ واكتشاف تلك الخيانة حالة أخرى، لا يمكنها تعديل الحالات «السابقة»، رغم أنه يمكنها تعديل ذكراها. وتعاسة الحاضر ليست أكثر حقيقية من سعادة الماضى. وسأبحث عن مثل ملموس أكثر. فى أوائل أغسطس، ١٨٢٤، حسم الكابتن إيسيدورو سواريث، على رأس فرقة من جنود الفرسان الپيروڤيين، انتصار خونين؛ وفى أوائل أغسطس، ١٨٢٤، نشر دى كوينسى نقدا لاذعا ضدّ [رواية جوته] سنوات تلمذة ڤيلهلم مايستر؛ فهذان الحدثان لم يكونا متعاصرينْ (وهما الآن كذلك)، لأن الرجلين توفيا - أحدهما فى مدنية مونتبيديو، والآخر فى أدنبره - دون أن يعرف أىّ منهما أىّ شىء عن الآخر... وكل لحظة قائمة بذاتها. فلا الانتقام ولا العفو ولا السجن ولا حتى النسيان من شأنه تبديل الماضى المنيع. كذلك فإن الأمل والخوف لا يبدوان، فى نظرى، أقل بطلانا، ذلك أنهما يُحيلان دائما إلى أحداث فى المستقبل: أىْ، إلى أحداث لن تقع لنا، نحن الذين نمثل الحاضر التفصيلى للغاية. ويُقال لى إن الحاضر، الحاضر الخادع المظهر لدى علماء النفس،

يستغرق من قليل من الثوانى إلى جزء ضئيل جدا من الثانية؛ ويمكن أن يكون ذلك أمد تاريخ الكون. وبكلمات أخرى، ليس هناك تاريخ من هذا القبيل، تماما كما أن الإنسان ليست له حياة؛ ولا وجود حتى لليلة واحدة من لياليه؛ وكل لحظة من اللحظات التى نحياها موجودة، لكنْ ليس الجمع بينها. والكون، المجموع الكلى لكافة الأشياء، مجموعة لا تقلّ مثالية عن مجموعة كافة الخيول التى حلم بها شكسبير - واحد، كثير، ولا واحد؟ - بين ١٥٩٢ و١٥٩٤. وأنا أضيف: إذا كان الزمان عملية عقلية، فكيف يمكن لآلاف الأشخاص - أو حتى لشخصين مختلفين - أن يشتركوا فيه؟

قد تبدو المناقشة الواردة فى الفقرات السابقة، والتى تعترضها وتثقل عليها أمثلة التوضيح، معقدّة. وسوف أعمد إلى طريقة أكثر مباشرة. فلنتأملْ حياةً تُوجد فى مجراها وفرة من التكرارات: حياتى، على سبيل المثال. لا أمرّ أبدا بالريكوليتا دون أن أتذكر أن أبى، وأجدادى، وأجداد أجدادى، مدفونون هناك، تماما كما ساكون أنا ذات يوم؛ ثم أتذكر أننى تذكرت الشىء نفسه من قبل عددا لا يحصى ولا يعد من المرات؛ ولا يمكننى أن أسير فى شوارع الضواحى فى وحشة الليل دون أن أفكر فى أن الليل يدخل السرور إلى قلوبنا لأنه يطمس معالم التفاصيل التى لا جدوى منها، تماما كما تفعل ذاكرتنا؛ ولا يمكننى أن أسف على فقدان حب أو صداقة دون أن أفكر طويلا فى أن المرء لا يفقد إلا ما لم يمتلكه حقا قط؛ وفى كل مرة أعبر فيها إحدى نواصى شوارع الجزء الجنوبى من المدينة، أفكر فيك، يا هيلين؛ وفى كل مرة تأتينى فيها الريح بعطر شجر الكافور، أفكر فى أدروجيه فى فترة طفولتى؛ وفى كل مرة أتذكر فيها الشذرة الحادية والتسعين من شذرات هيراقليط «إنك لن تنزل النهر نفسه مرتين»، تُعجبنى براعتها الديالكتيكية، لأن السهولة التى نقبل بها المعنى الأول («النهر مختلف») تفرض علينا بطريقة خفية المعنى الثانى («أنا مختلف») وتمنحنا وَهْم أننا ابتكرناه؛ وفى كل مرة أسمع فيها واحدا من مُحَبِّى ألمانيا يذمّ اللغة الييدية، أفكر مليًا فى أن الييدية هى، على كل حال، لهجة ألمانية، مُشْرَبة بالكاد بلغة الروح القدس. وهذه التكرارات بألفاظ مختلفة (وتكرارات أخرى لا أشير إليها) تؤلف كامل حياتى. وبطبيعة الحال، يجرى تكرارها بطريقة غامضة؛ فهناك اختلافات فى التوكيد، ودرجة الحرارة، والضوء، والشرط الفسيولوجى العام. على أننى أظن أن عدد الأشكال المتنوعة التفصيلية ليس لا نهائيا: يمكننا أن نفترض، فى عقل فرد (أو فردَيْن لا يعرف أحدهما الآخر لكنْ تجرى فى داخلهما العملية نفسها)، لحظتين متطابقتين. وحالما يجرى افتراض هذا التطابق، قد يسأل المرء: أليست هاتان اللحظتان المتطابقتان مما الشىء نفسه؟ أليست فترة واحدة وحيدة متكررة كافية لكسر سلسلة الزمان؟ والمتحمسون الذين يتفانون فى حب بيت واحد من شعر شكسبير ألا يصبحون، حرفيًا، شكسبير؟

ولا أزال أجهل علم الأخلاق الخاص بالنسق الذى أوجزتُه. ولا أدرى حتى ما إذا كان له وجود. وتعلن الفقرة الخامسة من الفصل الرابع من رسالة السنهدريم للمشْنا أنه، فى نظر عدالة الرب، مَنْ يقتل إنسانا واحدا فإنما يدمر العالم؛ وإذا لم تكن هناك تعددية فإن مَنْ يُبيد كافة البشر لن يكون آثما أكثر مما كان البدائى والمنعزل قابيل، وهذه حقيقة مألوفة، كما أنه لن يكون أكثر كلية منه فى تدميره، وهذه حقيقة قد تكون سحرية. وأنا أدرك أن الأمر كذلك. فالكوارث المدوية ذات الطابع العام - الحرائق، الحروب، الأوبئة - إنما هى ألم واحد وحيد، متضاعف بصورة خادعة فى مرايا كثيرة. هكذا ينظر برنارد شو إلى الأمر (الدليل إلى الاشتراكية، ٨٦): «ما يمكنك أن تُعانيه هو الحد الأقصى الذى يمكن أن يُعانى على الأرض. وإذا أنت متّ جوعا فإنك ستُعانى كل ما كان أو سيكون من الموت جوعا. وإذا مات معك عشرة آلاف شخص فإن مشاركتهم لك فى قدرك لن تجعلك أكثر جوعا عشرة آلاف مرة لا ولن تضاعف زمن عذابك عشرة آلاف مرة. فلا تدع نفسك يقهرك المجموع الرهيب للمعانيات البشرية؛ فمثل هذا المجموع لا وجود له. فلا الفقر ولا الألم تراكميّان». انظر أيضا (مشكلة الألم، ٧، بقلم سى. إس. لويس).

وينسب لوكريتيوس (حول طبيعة الأشياء، ٨٣٠) إلى أناكسا جوراس المذهب القائل بأن الذهب يتكون من جزيئات من الذهب، والنار من شرارات، والعظم من عظام ضئيلة جدا لا تدركها العين؛ ويرى جوشيا رويس، ربما متأثرا بالقديس أوغسطين، أن الزمن يتكون من الزمن وأن «كل آن يحدث شىء ما خلاله يشكّل بالتالى تعاقبا أيضا (العالم والفرد، ٢، ١٣٩). وهذه الفرضية منسجمة مع فرضية هذا المقال.

- ٢ -

كل لغة لها طابع تعاقبى؛ وهى لا تتلاءم مع محاولة تفسير للأبدىّ، للازمنىّ. وربما سيُفضّل أولئك الذين تابعوا المناقشة السابقة باستياء هذه الصفحة من سنة ١٩٢٨. وقد ذكرتُها من قبل؛ وهى المقالة المعنونة «الإحساس بالموت»:

«أريد أن أسجّل هنا تجربة عشتُها منذ عدة ليالٍ مضت: تفاهة أسرع زوالا وأكثر ابتهاجا من أن تُسمّى مغامرة، وأشد لا عقلية وأرقّ عاطفية من أن تُسمى فكرة. وهى تتكون من مشهد ومن كلمته: كلمة سبق أن قلتُها أنا، لكنى لم أعشْها بكامل التفانى إلى ذلك الحين. وسأشرع الآن فى سرد قصتها، مع أعراض الزمان والمكان التى كانت إعلانًا عنها.

وأنا أتذكرها كالتالي. في الأصيل السابق لتلك الليلة، كنتُ في باراكاس: منطقة لم أزُرْها بحكم عادتي كما أن بُعدها عن تلك المناطق التي اجتزتُها مؤخرا كان قد أضفى بالفعل مذاقا غريبا على ذلك اليوم. ولم يكن المساء مخصصا لأيّ مقصد محدد؛ ولأن الجو كان صافيا، خرجتُ لأقوم بجولة ولأستجمع أفكاري بعد الغداء. ولم أشأْ أن أحدّد خط سير لتجوالي؛ حاولتُ أن أحقق الحد الأقصى من مدى الاحتمالات لكيلا أثقل على ترقُّبي ببعد النظر اللازم لأيّ احتمال منها. ونجحتُ، إلى الدرجة المعيبة الممكنة، في أن أقوم بما يُسَمَّى بالسير خبط عشواء؛ وقبلتُ، دون أيّ ميْل مسبَق واعٍ آخر سوى ذلك الخاص بتفادي الدروب أو الشوارع الأوسع، أكثر دعوات الصدفة إبهاما. مع ذلك، قادني نوع من الجاذبية المألوفة إلى مدى أبعد في اتجاه أحياء بالذات، لها أسماء أرغب كل الرغبة في تذكرها وتفرض على قلبي تبجيلها. لا أعني بهذا حَيِّي أنا، المحيط المحدد لطفولتي، بل أعني بالأحرى مشارفه الملغزة لاتزال: منطقة كثيرا ما امتلكتُها بالكلمات لكن نادرا جدا في الواقع، المباشر وفي الوقت الأسطوري نفسه. أما الوجه الآخر للمألوف، طرفه القصيّ، فهو في نظري هذه الشوارع قبل الأخيرة، المجهولة بالقوة نفسها التي نجهل بها تقريبا الأساسات الخفية لمنزلنا أو عمودنا الفقاري غير المرئي. وقادني سيْري إلى ناصية. وتنفّستُ جوّ الليل، في أهدأ إجازة من التفكير. والمشهد، غير المعقد على الإطلاق، بدا مبسَّطا بفعل إرهاقي. وأضفتْ عليه نموذجيته ذاتها سمة وهمية. كان الشارع شارع منازل واطئة ورغم أن المعنى الأول لهذا كان معنى الفقر، كان معناه الثاني دون شك معنى القناعة. وكان كأكثر ما يكون أيّ شارع تواضعا وسحرا. لم يجرؤ منزل من هذه المنازل على أن يفتح على الشارع؛ وأطلّتْ شجرة التين قاتمةً على الناصية؛ وبدتْ فتحات الأبواب الصغيرة القوسية الشكل - والأعلى من الخطوط المحكمة للجدران - مصنوعة من الجوهر نفسه اللانهائي لليل. كان الرصيف يكوِّن جُرُفاً على الشارع؛ وكان الشارع من عنصر التراب؛ وكان التراب من أمريكا التي لم تُفْتَح بعد. ومع المزيد من انحدار الشارع، تقوضُ الزقاق، المفتوح أصلا على براري الپامپا، مكوِّنا المالدونادو. وفوق التراب المضطرب المشوَّش، كان جدار ورديّ اللون بدا أنه لا يُؤوي ضوء القمر، بل يشعّ بالأحرى بضوء حميم من لَدُنه. ولا يمكن أن تكون هناك طريقة لتسمية الحنان أفضل من ذلك اللون الوردي الناعم.

ظللتُ أتطلع إلى هذه البساطة. وفكّرتُ، بصوت عالٍ دون شك: هذا ما كان منذ ثلاثين سنة مضتْ نفسه... وخمّنتُ التاريخ: وقت حديث في بلدان أخرى لكنه الآن بعيد للغاية في هذا الجانب المتغير من العالم. وربما كان هناك طائر يغرد وقد أحسستُ نحوه بعاطفة ضئيلة للغاية، بحجم الطائر نفسه؛ لكن الشيء الأكثر يقينا كان يتمثل في أنه في هذا الصمت المدوّخ في تلك اللحظة لم يكن هناك صوت آخر سوى الصوت اللازمني لصراصير الليل. وكفّتْ الفكرة اليسيرة «أنا في تسعينيات القرن التاسع عشر» عن أن تكون كلمات تقريبية قليلة وتعمقتْ لتغدو واقعا. أحسستُ بأنني ميت، أحسستُ وكأنني متفرّج تجريدي على العالم؛ وتشرُّب خوفٌ مبهم بالعلم وهو خير سطوع للميتافيزيقا. ولم أعتقد أنني كنتُ أعود ضد اتجاه التيار فوق المياه المفترضة للزمن؛ لقد ظننتُ بالأحرى أنني صاحب إحساس متحفظ أو غائب بالكلمة التي لا يمكن تصوُّرها: الأبدية. ولم أكن قادرا إلا فيما بعد على التحديد الواضح لذلك الخيال.

وأنا أكتب ذلك كما يلي: ذلك التصوير النقي لأشياء متجانسة - الليل الهادئ، جدار صغير شفاف، الأريج الريفي لزهر العسل، عنصر التراب - ليس فقط مطابقا لذلك الماثل على تلك الناصية منذ سنين كثيرة مضت؛ بل هو، بلا تشابهات أو تكرارات، الشيء نفسه. فالزمن، إنْ كان بوسعنا أن ندرك بالحدس تطابقا من هذا القبيل، ليس سوى وَهْم: يكفي اختلاف وعدم انفصال لحظة تنتمي إلى ماضيها الظاهري عن لحظة أخرى تنتمي إلى حاضرها الظاهري لتحطيمه.

ومن الجلي أن عدد مثل هذه اللحظات البشرية ليس لا نهائيا. بل إن اللحظات البسيطة - تلك الخاصة بالمعاناة الجسمانية واللذة الجسمانية، تلك الخاصة بمجيء النوم، تلك الخاصة بسماع قطعة موسيقى، تلك المتسمة بالكثافة الشديدة أو بالكسل الشديد - هي أكثر لا شخصية. وأسارع إلى استخلاص هذا الاستنتاج: الحياة أفقر من ألاّ تكون خالدة أيضا. لكننا لا نملك حتى اليقين بفقرنا، لأن الزمن، القابل بسهولة للدحض في التجربة الحسية، ليس كذلك في التجربة العقلية، التي يبدو مفهوم التعاقب من وجهة نظر جوهرها غير قابل للفصل. وبالتالي ستبقى بوصفها حكاية عاطفية تلك الفكرة التي سبق التلميح إليها نصف تلميح وبوصفها الحيرة المعترف بها لهذه الصفحة تلك اللحظة الصادقة من النشوة وتلك المسحة المحتملة من الأبدية التي بفضلها لم تكن تلك الليلة شديدة البخل عليّ.

بين المذاهب العديدة التي سجلها تاريخ الفلسفة، ربما كانت المثالية هي الأقدم والأوسع انتشارا. هذه الملاحظة كان قد أدلى بها كارلايل (نوفاليس، ١٨٢٩)؛ وهو يدّعي أن من الملائم أن يُضاف إلى الفلاسفة، دون أمل في استكمال التعداد اللانهائي، الأفلاطونيون، الذين يتمثل الواقع الوحيد في نظرهم في واقع النموذج الأصلي

(نوريس، جوداس ابرابانيل، چيميستوس، بلوتونيوس)، وعلماء اللاهوت، الذين يعدّ فى نظرهم كل ما ليس هو الرب عارضا (مالبرانش، يوهانس إيكهارت)، والواحديون، الذين يجعلون من الكون مجرد صفة تافهة للمطلق (برادلى، هيجل، پارميديدس)... على أن المثالية قديمة قدم القلق الميتافيزيقى ذاته؛ وقد ازدهر أشد المدافعين عنها حدّة، چورچ بيركلى، فى القرن الثامن عشر؛ وعلى النقيض مما يعلنه شوبنهاور (العالم كإرادة وفكرة، ٢، ط)، لا يمكن أن يتمثل فضله فى حدْس ذلك المذهب بل يتمثل بالأحرى فى الحجج التى ابتكرها لكى يتوصل إليه؛ وطبّقها هيوم على العقل؛ وغايتى هى أن أطبّقها على الزمن. غير أننى سأستعرض بإيجاز مختلف مراحل هذا الديالكتيك.

انكر بيركلى وجود المادة. ولابد من أن نشير إلى أن هذا لا يعنى أنه انكر وجود الألوان، والروائح، والطعوم، والأصوات، والأحاسيس اللمسية؛ كان ما انكره، فضلا عن هذه الإدراكات، التى تؤلف العالم الخارجي، هو أن يكون هناك أىّ شيء غير مرئى، غير محسوس، يُسمى المادة. انكر أن تكون هناك آلام لا يشعر بها أحد، الوان لا يراها أحد، أشكال لا يلمسها أحد. واستنتج أن إضافة مادة إلى إدراكاتنا تعنى إضافة عالم لا يمكن تصوره وزائد عن الحاجة إلى العالم. وكان يؤمن بعالم المظاهر التى تنسجها احاسيسنا، لكنه ادرك أن العالم المادى (عالم تولاند، مثلا) ليس سوى نسخة مطابقة وهمية. كتب بيركلى (مبادىء المعرفة البشرية، ٣) قائلا: «حقيقة أنه لا وجود لا لآرائنا، ولا لانفعالاتنا، ولا لأفكارنا التى ينسجها الخيال، سيسلّم بصحتها كل شخص. ويبدو أنه لا يقلّ عن ذلك بداهة أن الأحاسيس او الأفكار المتباينة المرتسمة فى الإدراك، مهما كانت مختلطة أو ممتزجة معا (أىْ، أيًا ما كانت الأشياء التى تشكلها) لا يمكن أن توجد إلا فى عقل يدركها... وأنا أقول إن المنضدة التى اكتب عليها موجودة، أىْ أننى أراها وأحسّ بها؛ وحتى لو كنتُ خارج غرفة مكتبتى لكان علىّ أن أقول إنها موجودة، قاصدا بذلك أننى لو كنت فى غرفة مكتبتى لأمكننى أن أدركها، أو أن روحا ما أخرى تدركها بالفعل... اما ما يقال عن الوجود المطلق لأشياء غير عاقلة بدون أىّ علاقة بكونها موضوع إدراك فهذا يبدو غير مفهوم على الإطلاق. ذلك أن وجودها يتمثل فى المُدرَك، كما أنه ليس من الممكن أن يكون لها أىّ وجود، خارج العقول أو الأشياء العاقلة التى تدركها». وفى الفقرة ٢٣ أضاف، متوقعا الاعتراضات سلفا: «لكنكم تقولون، لا شك فى أنه ليس هناك شيء أسهل من أن نتخيل أشجارا، على سبيل المثال، فى حديقة عامة أو كُتُباً موجودة فى خزانة، وما من شخص بالقرب منها ليدركها. وأنا أردّ، قد تفعلون ذلك، فلا صعوبة فيه: لكن ماذا يعنى كل هذا، اتوسل إليكم، أكثر من تكوينكم داخل عقلكم لأفكار بذاتها تُسمّونها كُتُباً أو أشجارا، مُغْفِلين فى الوقت ذاته تكوين الفكرة الخاصة بأىّ شخص قد يدركها؟ لكن السْتُمْ أنتم أنفسكم تدركونها أو تفكرون فيها طول الوقت؟ هذا ليس إذن فى صميم الموضوع: إنه يدلّ فقط على أنكم تملكون القدرة على تخيُّل أو تكوين أفكار داخل عقلكم؛ لكنه لا يدلّ على أن بوسعكم أن تتخيلوا أن من الممكن لموضوعات تفكيركم أن توجد بدون العقل...» وفى فقرة أخرى، رقم ٦، كان قد أعلن من قبل: «هناك حقائق قريبة وجلية للعقل إلى درجة أن المرء لا يحتاج إلى أكثر من أن يفتح عينيه ليراها. وأنا اعتبر كذلك هذه الحقيقة المهمة، أىْ، حقيقة أن كل جوقة السماء وكل متاع الأرض، وباختصار كافة هذه الأجسام التى تشكل الإطار الجبار للعالم، ليس لها أىّ وجود جوهرى بدون عقل، وأن كينونتها تتمثل فى أن تكون مُدْرَكة أو معروفة؛ وأنها بالتالى طالما لم تكن مُدْرَكة لى بالفعل، أو لا توجد فى أىّ عقل أو فى عقل أىّ روح أخرى مخلوقة، فلابد أنه إما لا وجود لها على الإطلاق، أو أنها توجد فى عقل روح ما أبدية». (إله بيركلى شاهد كلى الوجود غايته إضفاء الترابط على العالم).

المذهب الذى شرحتُه جرى للتوّ تفسيره بطرق خاطئة. اعتقد هربرت سبنسر أنه دحضه (مبادىء علم النفس، ٧، ٦)، مستنتجا أنه إذا كان لا شيء هناك خارج الوعى فلابد أن الوعى لا نهائى فى الزمان والمكان. والأول أكيد إذا فهمنا أن كل زمن هو زمن يدركه شخص ما، لكنه خاطىء إذا استنتجنا أن هذا الزمن لابد أن يشتمل بالضرورة على عدد لا نهائى من القرون؛ أما الثانى فغير مشروع لأن بيركلى (مبادىء المعرفة البشرية، ١١٦) انكر مرارا وتكرارا وجود مكان مطلق. ويظل مستعصيا أكثر من ذلك أن نفكّ شفرة الخطأ الذى يقع فيه شوبنهاور (العالم كإرادة وفكرة، ٢، ط) عندما يشير إلى أن العالم عند المثاليين ظاهرة من ظواهر الدماغ؛ على أن بيركلى كان قد كتب (محاورات بين هيلاس وفيلونوس، ٢) قائلا: «الدماغ الذى تتحدثون عنه إذن، وهو شيء عاقل، لا يوجد إلا فى العقل. والآن، أودّ بسرور أن أعرف ما إذا كنتم تعتقدون أن من المعقول افتراض أن فكرة واحدة (أو شيئا واحدا) موجودة فى العقل تؤدى إلى كافة الأفكار الأخرى. وإذا كنتم تعتقدون ذلك، فكيف تفسرون أتوسل إليكم نشأة تلك الفكرة الأصلية أو الدماغ ذاته ؟» والحقيقة أن الدماغ جزء من العالم الخارجى تماما مثل بُرج القنطورس.

انكر بيركلى أن هناك موضوعا وراء انطباعات حواسنا؛ وديڤيد هيوم، أن هناك ذاتًا وراء إدراك التغيرات. فالأول انكر وجود المادة، والأخير انكر وجود الروح؛ الأول لم يُرِدْ منا أن نضيف إلى تعاقب الانطباعات الفكرة الميتافيزيقية

عن المادة، والأخير لم يُرِدْ منا أن نضيف إلى تعاقب الحالات العقلية الفكرة الميتافيزيقية عن الذات. هذا التوسيع لحجج بيركلي منطقى إلى حد أن بيركلي ذاته أدركه سلفًا من قبل، كما لاحظ الكسندر كامبل فريزر بل حاول أن يرفضه على أساس المبدأ الديكارتى «إذن أنا موجود». «إذا كانت مبادئك سليمة فإنك أنت نفسك لست شيئا أكثر من نسق من الأفكار المتذبذبة، التى لا يُعززها أىّ جوهر، لأن من المحال الحديث عن جوهر روحى تماما كالحديث عن جوهر مادى»، كما يستنتج هيلاس، مستبقا ديفيد هيوم فى الثالثة والأخيرة من المحاورات. ويؤيده هيوم (بحث فى الطبيعة البشرية، ١، ٤، ٦): «إنما نحن حزمة أو مجموعة من إدراكات مختلفة، تتعاقب بسرعة لا يمكن تصوُّرها... والعقل مسرح من نوع ما، تتعاقب عليه إدراكات عديدة فى الظهور، والعبور، والعودة، والانسلال بعيدا، والامتزاج فى تنوُّع لا نهائى من الأوضاع والمواقف... ولا ينبغى أن يضللنا التشبيه بالمسرح. فالإدراكات المتعاقبة وحدها هى التى تشكل العقل؛ كما أننا لا نملك أدنى فكرة عن المكان، الذى يجرى فيه تمثيل هذه المشاهد، أو المواد، التى يتكون منها المسرح».

ويمجرد أن نَقْبَل الحجة المثالية، أرى أن من الممكن - وربما من الحتمى - أن نذهب أبعد. فعند بيركلى، الزمن هو «تعاقب الأفكار فى عقلى، والذى ينساب باتساق، وتُشارك فيه كافة الكائنات» (مبادىء المعرفة البشرية، ٩٨)؛ وعند هيوم، «تعاقب للحظات لا تقبل القسمة» (بحث عن الطبيعة البشرية، ١، ٢، ٢). ومع ذلك فحالما صارت المادة والروح - وهما كُلَّان متصلان - يجرى إنكارهما، وحالما جرى إنكار المكان أيضا، فإننى لا أدرى بأىّ حق نستبقى الكل المتصل المتمثل فى الزمن. ذلك أنه خارج كل إدراك (واقعى أو حدسى) لا وجود للمادة؛ وخارج كل حالة عقلية لا وجود للروح؛ كما أنه لا وجود للزمن خارج كل لحظة راهنة. لنأخُذْ لحظة فى غاية البساطة: على سبيل المثال، لحظة حلم تشوانج تزو (هربرت آلن جيلز: تشوانج تزو، ١٨٨٩). ذلك أن تشوانج تزو حلم، منذ حوالى أربعة وعشرين قرنا، بأنه فراشة ولم يَعرف، عندما استيقظ، ما إذا كان رجل حلم من قبل بأنه فراشة أم فراشة حلمتْ الآن بأنها رجل. ولنغفلْ الاستيقاظ ولنتأمَّلْ لحظة الحلم ذاته؛ أو إحدى لحظاته. يقول النص السابق: «حلمتُ بأننى فراشة تطير فى الجو ولا تعرف شيئا عن تشوانج تزو». ولن نعرف أبدا ما إذا كان تشوانج تزو رأى حديقة بدا أنه طار فوقها أو مثلثا أصفر متحركا كان دون شك هو ذاته، لكننا نعرف بالفعل أن الصورة كانت ذاتية، رغم أن ذاكرته زوّدته بها. يمكن لمذهب التوازى النفسى - الجسدى أن يعتبر أنه لابد أن الصورة كانت مصحوبة بتغيُّر ما فى الجهاز العصبى للحالم؛ ووفقا لبيركلى، لم يكن لجسد تشوانج تزو وجود فى تلك اللحظة، إلا كإدراك فى عقل الرب. ويقوم هيوم بتبسيط ما حدث حتى أكثر من ذلك. فوفقا له، لم يكن لروح تشوانج تزو وجود فى تلك اللحظة؛ فقط كان هناك وجود لألوان الحلم وللبقين بكونه فراشة. وكان لها وجود بوصفها مُدَّة [زمنية] لحظية فى «حزمة أو مجموعة الإدراكات» التى كانت، قبل المسيح بحوالى أربعة قرون، عقل تشوانج تزو؛ كان لها وجود بوصفها المُدَّة [الزمنية] ن فى سلسلة زمنية لا نهائية، بين ن - ١ و ن + ١. وليس هناك واقع آخر، من وجهة نظر المثالية، سوى واقع العمليات الذهنية؛ وهكذا فإن إضافة فراشة موضوعية إلى الفراشة التى يجرى إدراكها تبدو مضاعفة لا طائل تحتها؛ ولا تبدو إضافةُ ذات إلى هذه العمليات أقلَّ إفراطا. وترى المثالية أنه كانت هناك عملية حلم، عملية إدراك، لكن بلا حالم أو حتى حلم؛ وهى ترى أن الحديث عن الموضوعات والذوات ليس سوى ميثولوجيا خالصة. والآن، إذا كانت كل حالة نفسية مكتفية ذاتيا، إذا كان ربطها بظرف أو بذات إضافة غير مشروعة وعديمة الجدوى، فبأىِّ حق سنعزوها إذن إلى مكان فى زمان؟ لقد حلم تشوانج تزو بأنه فراشة وخلال ذلك الحلم لم يكن تشوانج تزو، بل كان فراشة. فكيف سنربطُ تلك اللحظات، رغم إلغاء المكان والذات، بلحظات يقظته وبالعهود الإقطاعية فى التاريخ الصينى ؟ هذا لا يعنى أننا لن نعرف أبدا، حتى بشكل تقريبى، تاريخ ذلك الحلم؛ إنما يعنى أن التثبيت الزمنى لحدث، لحدث فى الكون، غريب وخارجى عليه. وحلم تشوانج تزو مشهور فى الصين شهرة المثل السائر؛ فَلْنتخيَّلْ إذن أنه من بين قرائه اللانهائيين تقريبا يحلم واحد بأنه فراشة ثم يحلم بأنه تشوانج تزو. ولْنتخيَّلْ أن هذا الحلم، بضربة غير مستحيلة من ضربات الصدفة، يمثل نقطة نقطة نسخة طبق الأصل من حلم المعلم. حالما نفترض هذا التطابق يغدو من الملائم أن نسأل: أليست هذه اللحظات التى تتزامن هى اللحظة الواحدة نفسها ؟ أليست المدة الواحدة المتكررة كافية لتحطيم وتشويش تاريخ العالم، لفضح أنه لا وجود لمثل هذا التاريخ؟

وإنكار الزمن يستلزم نَفْيَيْن: نفى تعاقُب مُدَد السلسلة، ونفى تزامن المُدَد فى سلسلتيْن مختلفتيْن. وفى الحقيقة، إذا كانت كل مدة مطلقة فإن علاقاتها تساوى الوعى الذى توجد فيه هذه العلاقات. وتسبق حالةٌ حالةً أخرى إذا كان معروفا أنها قبلها؛ فالحالة ز معاصرة للحالة ح إذا كان معروفا أنها معاصرة لها. وعلى النقيض مما أعلن شوبنهاور[٣] فى جدوله بالحقائق الجوهرية (العالم كإرادة وفكرة، ٢، ٤) فإن كل جزء صغير من الزمن لا يملأ فى آن واحد معا المكان بأكمله؛ فالزمن ليس كلىَّ الوجود. (وبطبيعة الحال ففى

هذه المرحلة من المناقشة لم يعد للمكان وجود).

ويُسلِّم ما ينونج، فى نظريته عن الإدراك، بإدراك الموضوعات الخيالية: البعد الرابع، مثلا، أو التمثال الحسَّاس لكونديال، أو الحيوان الافتراضى للوتسه، أو الجذر التربيعى لناقص واحد. وإذا كانت البراهين التى أشرتُ إليها سليمة فإن المادة، والذات، والعالم الخارجى، والتاريخ العالمى، وحيواتنا أيضا تنتمى بالتالى إلى هذا المدار السديمى نفسه.

وفضلا عن هذا فإن عبارة نفى الزمن مبهمة. فهى قد تعنى أبدية أفلاطون أو بويثيوس وأيضا أقيسة الإحراج عند سيكستوس إمبيريكوس. وهذا الأخير (ضدّ المناطقة، ١١، ١٩٧) ينكر وجود الماضى، الذى كان من قبل، والمستقبل، الذى لم يوجد بعد، ويجادل فى أن يكون الحاضر قابلا للقسمة أو غير قابل للقسمة. فهو ليس غير قابل للقسمة، لأنه فى هذه الحالة لن تكون له بداية تربطه بالماضى ولا نهاية تربطه بالمستقبل، ولا حتى وسط، حيث إن ما ليس له بداية أو نهاية لا يمكن أن يكون له وسط؛ كما أنه ليس قابلا للقسمة، لأنه فى هذه الحالة سيتكون من جزء كان وآخر لا يكون. إذن، لا وجود للحاضر، ومادام الماضى والمستقبل لا وجود لهما بدورهما فلا وجود للزمن. أما ف.هـ. برادلى فيعيد اكتشاف التعقيد المحير ويطوره. فهو يكتب (الظاهر والواقع، ٤) قائلا إنه إذا كان الحاضر قابلا للقسمة إلى حواضر أخرى فإنه لا يكون أقل تعقيدا من الزمن ذاته، أما إذا كان الزمن غير قابل للقسمة فإنه يغدو مجرد علاقة بين أشياء غير زمنية. مثل هذا الاستدلال، كما نرى، ينكر الأجزاء لكى ينكر الكل بعد ذلك؛ أما أنا فأرفض الكل لكى أرفع من شأن كل جزء من الأجزاء. ومن طريق جدل بيركلى وهيوم وصلتُ إلى قوْلة شوبنهاور: «شكْلُ تَجلِّى الإرادة هو الحاضر فحسب، لا الماضى ولا المستقبل؛ فهذان الأخيران لا وجود لهما إلاَّ فى التصوُّر وعن طريق ارتباطهما بالوعى الخاضع لمبدأ الاستدلال الوافى. لا أحد عاش فى الماضى، ولا أحد سيعيش فى المستقبل: الحاضر هو شكل كل حياة، هو ملك خاص بها لا يمكن لأحد أن يجردها منه... والزمن أشبه بدائرة تدور بلا انقطاع؛ والقوس الذى يهبط هو الماضى وذلك الذى يصعد هو المستقبل؛ وهناك، فى الأعلى، نقطة غير قابلة للقسمة يصل إليها المماسّ وهى «الآن» [الحاضر غير الممتد]. ولأن هذه النقطة غير الممتدّة لا تتحرك، شأنها فى ذلك شأن المماسّ، فهى تطبع بطابعها صلة الموضوع، الذى يتمثل شكله فى الزمن، مع الذات، التى تفتقر إلى الشكل، لأنها لا تنتمى إلى القابل للمعرفة، ولكنها الشرط المسبق للمعرفة» (العالم كإرادة وفكرة، ١، ٥٤). ويوضّح بحث بوذى من القرن الخامس، الڤيزودّيهيماجّا (الطريق إلى النقاء)، النظرية نفسها بالتشبيه نفسه: «على وجه الدقة، لا تدوم حياة كائن حى إلا ما تدومه فكرة. ومثل عجلة عربة، تلمس الأرض فى نقطة واحدة عندما تدور، لا تدوم الحياة إلا ما تدومه فكرة واحدة» (رادها كريشنان: الفلسفة الهندية، ١، ٣٧٣). وتقول نصوص بوذية أخرى إن العالم يفنى ويعاود الظهور ستة آلاف وخمسمائة مليون مرة كل يوم وأن كل البشر ليسوا سوى وَهْم، إنهم بصفة دائرية من نسل سلسلة من البشر اللحظيِّين والمنعزلين. وكما يخبرنا الطريق إلى النقاء: «إنسان اللحظة الماضية عاش، لكنه لا يعيش ولن يعيش؛ إنسان اللحظة المقبلة سيعيش، لكنه لم يعش ولا يعيش؛ إنسان اللحظة الحاضرة يعيش، لكنه لم يعش ولن يعيش» (مصدر سابق، ١، ٤٠٧)، ويمكننا أن نقارن هذه القولة بالقولة التالية لپلوتارخ: «إنسان الأمس تلاشى فى إنسان اليوم، إنسان اليوم يتلاشى فى إنسان الغد».

ومع ذلك، فإن إنكار التتابع الزمنى، إنكار الذات، إنكار الكون الفلكى، إحباطات جلية وعزاءات خفية. ذلك أن مصيرنا (على النقيض من جحيم سويدينبورج وجحيم ميثولوچيا التيبيت) ليس مرعبا لكونه غير واقعى؛ إنه مرعب لأنه لا رادّ له ولأنه صارم. والزمن هو المادة التى أنا مصنوع منها. والزمن نهر يجرفنى معه، لكننى أنا النهر؛ وهو نمر يفتك بى، لكننى أنا النمر؛ وهو نار تحرقنى، لكننى أنا النار. والعالم، لسوء الحظ، واقعى؛ وأنا، لسوء الحظ، بورخيس.■

إشارات المؤلف:

(١) ليس هناك عرض للبوذية لا يشير إلى الميليندا پانيا، وهو عمل تبريرى من القرن ٢، ويسرد مناقشة اشترك فيها ملك باكتيريانا، ميناندرو، والناسك ناجاسينا. وهذا الأخير يبرهن على أنه تماما كما أن عربة الملك ليست عجلاتها ولا هيكلها ولا محورها ولا عريشها ولا نيرها، كذلك الإنسان لا هو مادته، أو صورته، أو انطباعاته، أو أفكاره، أو غرائزه، أو وعيه. وهو ليس الجمع بين هذه الأجزاء كما أنه لا وجود له خارجها... وبعد جدال استغرق أياما عديدة، يتحول ميناندرو (ميليندا) إلى العقيدة البوذية.

وقد قام رايس داڤيدز بترجمة الميليندابانيا إلى الإنجليزية (أكسفورد، ١٨٩٠ ـ ١٨٩٤).

(٢) تسهيلا على القارىء اخترتُ لحظة بين فترتَىْ نوم، لحظة أدبية، وليست تاريخية. فإذا ارتاب أحد فى وجود مغالطة، يمكنه أن يُقحم مثلا آخر؛ من حياته، إنْ شاء.

(٣) وكذلك، من قبله، نيوتون، الذى أكد: «كل جُزَىء من المكان أبدىّ، كل لحظة لا تقبل القسمة من دوام الزمن توجد فى كل مكان» (مبادىء، ٣، ٤٢).

تيلون، أوكبار، أوربيس تيرتيوس

قصة : خ . ل . بورخيس

- ١ -

قادين باكتشاف أوكبار لاقتران مرآة وموسوعة. المرآة اقلقت جوف ممرّ فى ڤيلا بشارع جاؤونا، فى راموس ميخيا؛ الموسوعة تسمى تسمية مضللة هى الموسوعة الانجلو أمريكية (نيـويورك، ١٩١٧!) وهى إعـادة طبع حرفية، لكن مخالفة للقانون مع ذلك، للموسوعة البريطانية طبعة ١٩٠٢ وقع هذا الحدث منذ حوالى خمس سنوات. كان بيوى كاساريس قد تناول العشاء معى فى تلك الليلة وانهمكنا طويلا فى مجادلة واسعة حول تأليف رواية بضمير المتكلم، يقوم راويها بحذف أو تشويه الحقائق ويغرق فى تناقضات متباينة الأمر الذى سيسمح لقليل من القراء - لقليل جدا من القـراء - بإدراك واقع وحشى أو عادى. ومن اعماق جوف الممر، تجسست علينا المرآة. واكتشفنا (ومثل هذا الاكتشاف لامفر منه فى الساعات الأخيرة من الليل) أن المرايا تنطوى على شىء رهيب. عندئذ تذكر بيوى كاساريس أن أحد كبار مهرطقى أوكْبارْ كان اعلن أن المرايا والجماع شيئان كريهان لأنهما يضاعفان عدد البشر سألته عن أصل هذا القول المأثور فأجابنى بأن الموسوعة الانجلو - امريكية أوردته، فى مادتها عن اوكبار. والفيلا(التى كنا استأجرناها مفروشة) كانت فيها نسخة من هذا العمل. وعلى الصفحات الأخيرة من المجلد (٤٦) وجدنا مادة عن أوبالا، وعلى الصفحات الأولى من المجلد(٤٧)، مادة عن اللغات الأورالية الألتايية، لكن لا كلمة عن أوكبار. ومندهشا قليلا، بحث بيوى فى مجلدات الفهرس. وعبثا استنفد كافة التهجيات التى يمكن تصورها :أوكبار، اوقبار، اووقبار، أووكبار، اووكبار... وقبل أن ينصرف، قال لى إن أوكبار منطقه فى العراق أو فى آسيا الصغرى. وينبغى أن اعترف باننى وافقت بشىء من عدم الارتياح. وخمنت أن هذا البلد غير الموثق وكبير مهرطقية المجهول الاسم كانا خيالا من ارتجال تواضع بيوى لكى يبرر عبارة قالها وعزّز شكّى الفحص الفاشل لأحد أطالس خوستوس بيرتيس.

فى اليوم التالى، اتصل بى بيوى من بيونوس آيريس. وأخبرنى بأن المادة الخاصة باوكبار موجودةأمامه، فى المجلد (٤٦) من الموسوعة. لم يكن اسم كبير المهرطقين واردا، لكن كانت هناك إشارة حول مذهبه، صيغت بكلمات مماثلة تقريبا لتلك التى رددها، مع أنها ربما كانت أدنى أدبيًا. كان قد تذكر: الجماع والمرايا شيئان كريهان. وقال نص الموسوعة:فى نظر أحد أولئك الغنوصيين، كان العالم المرئى وهما أو (بدقة أكثر) سفسطة. فالمرايا والأبوة شيئان كريهان لأنهما تضاعفانه وتنشرانه. وأخبرته، بكل الصدق، بأننى أود أن أرى تلك المادة. بعد ذلك بأيام

قليلة أحضرها لى. وأدهشنى هذا، لأن الفهارس الخرائطية المدققة فى كتاب الجغرافيا من تأليف ريتر كانت تجهل تماما اسم أوكبار.

والحقيقة أن الجزء الذى أحضره بيوى كان هو المجلد (٤٦) من الموسوعةالأنجلو أمريكية - وعلى صفحة العنوان الداخلى وكذلك على ظهر الكتاب، كانت علامة الترتيب الألفبائى (تور - أويس) هى علامة نسختنا نفسها، لكنه كان يقع فى ٩٢١صفحة، بدلا من ٩١٧ صفحة. وكانت هذه الصفحات الأربع الإضافية تشكل مادة أوكبار، التى (كما لابد أن القارىء قد لاحظ) لم تشر إليها علامة الترتيب الألفبائى. وتأكد لنا فيما بعد أنه ليس هناك أى اختلاف آخر بين المجلدين. كلاهما (كما أظن أننى أشرت منذ قليل) إعادة طبع للموسوعة البريطانية العاشرة. وكان بيوى حصل على نسخته من هذا المزاد العلنى أو ذاك.

ونقرأ المادة بشىء من العناية. وربما كان الاستشهاد الذى تذكره بيوى الاستشهاد الوحيد المدهش. أما باقى المادة فبدا معقولا للغاية، منسجما تماما مع الطابع العام للعمل وإن كان (كما هو طبيعى) مملا قليلا. وبعد أن قرأناها مرة أخرى، اكتشفنا تحت نثرها البالغ الدقة إبهامًا جوهريا. ومن الأسماء الأربعة عشر التى برزت فى القسم الجغرافى، لم نتعرف إلا على ثلاثة - خراسان، أرمينيا، أرضروم - مقحمة فى النص بطريقة غامضة. ومن الأسماء التاريخية، واحدا فقط: الساحر الدجال سمير ديس، مذكورا بالأحرى كاستخدام مجازى. وبدا أن الإشارة تحدد حدود أوكبار، لكن مواضع إحالتها الغامضة كانت أنهارا وفوهات براكين وسلاسل جبال لذلك الإقليم نفسه. قرأنا، على سبيل المثال، أن منخفضات تساى خلدون ودلتا نهر أجزا تحد الحدود الجنوبية وأن الخيول البرية تتناسل على جزر الدلتا. كل هذا، على القسم الأول من صفحة ٩١٨ وفى القسم التاريخى (صفحة ٩٢٠) علمنا أنه نتيجة لأعمال الاضطهاد الدينى فى القرن الثالث عشر، وجد المؤمنون الأرثوذوكس ملاذا على هذه الجزر، حيث بقيت مسلاتهم إلى يومنا هذا وحيث لا يكون من غير المألوف اكتشاف مراياهم الحجرية تحت الأرض. وكان القسم الخاص باللغة والأدب موجزا.

هناك سمة واحدة فقط تستحق الذكر: أشار إلى أن أدب أوكبار أدب فانتازياوإلى أن ملاحمها وأساطيرها لم تستند قط إلى الواقع، بل إلى الإقليمين الخياليين مليخناس وتيلون... وعددت الببليوجرافيا أربعة مجلدات لم نعثر عليها بعد، وإن كان المجلد الثالث - سايلاس ها سلام: تاريخ البلد المسمى أوكبار، ١٨٧٤ - يبرز فى كاتالوجات مكتبة برنارد كواريتش[1]. والمجلد الأول: ملاحظات حول بلاد أوكبار فى آسيا الصغرى، ويرجع تاريخه إلى ١٦٤١ وهو من تأليف يوهانس فالنتينوس أندراى. وهذه الحقيقة مهمة؛ بعد ذلك بسنوات قليلة، عثرت مصادفة على ذلك الاسم فى الصفحات الموثوقة ل : دى كوينسى (كتابات، المجلد١٣) فعلمت أنه من تأليف لاهوتى ألمانى وصف فى أوائل القرن السابع عشر، الطائفة الخيالية روزا - كروتس؛ وهى طائفة أسسها آخرون فيما بعد، محاكاة لما كان قد تصوره مسبقا.

فى تلك الليلة زرنا المكتبة الوطنية. عبثا قتلنا بحثا الأطالس، الكاتالوجات، حوليات الجمعيات الجغرافية، مذكرات الرحالة والمؤرخين : لم يسبق لأحد مطلقا أن كان فى أوكبار. كما أن الفهرس العام لموسوعة بيوى لم يسجل ذلك الاسم. وفى اليوم التالى، لاحظ كارلوس ماسترونادرى (الذى رويت له الأمر) الأغلفة السوداء والذهبية للموسوعة الأنجلو أمريكية فى مكتبة كوريينتيس وتالكاؤوانو... فدخل وفحص المجلد ٤٦. وبطبيعة الحال، لم يجد أدنى إشارة إلى أوكبار.

- ٢ -

ذاكرة محدودة وتزداد ضعفا ل : هربرت آش، وهو مهندس فى سكك حديد الجنوب، تلح على أن تنشط فى فندق أدروجيه، وسط أريج الياسمين البرى وفى الأعماق الوهمية للمرايا. وفى حياته، عانى من عدم الحقيقية، كما يفعل الكثير جدا من الإنجليز؛ وحالما مات، لم يعد حتى الشبح الذى كانه فى ذلك الحين. كان طويلا فاتر الهمة وكانت لحيته المستطيلة المتعبة حمراء ذات يوم. وأفهم أنه كان أرملا، بدون أطفال. وكان يذهب مرة كل عدة سنوات إلى إنجلترا، ليزور (وأنا أستنتج من بعض الصور الفوتوغرافية التى اطلعنا عليها) مزولة (ساعة شمسية) والقليل من أشجار البلوط. وكان هو وأبى قد دخلا فى واحدة من تلك الصداقات الإنجليزية الوثيقة (وفى هذا النعت إسراف) والتى تبدأ باستبعاد الأسرار الخاصة وسرعان ما تستغنى عن الحوار. وكان من عادتهما القيام بتبادل للكتب والصحف والانهماك فى أدوار شطرنج صامتة.. وأتذكره فى ممر الفندق، وفى يده كتاب رياضيات، يتطلع أحيانا إلى ألوان السماء التى لا تعوض. وذات يوم بعد الظهر تكلمنا عن النظام الاثنى عشرى فى كتابة الأرقام ٠(حيث اثنا عشر يكتب ١٠). وقال آش إنه كان يقوم بتحويل نوع من الجداول من النظام الاثنى عشرى إلى النظام الستينى (حيث ستون يكتب١٠). وأضاف أن هذه المهمة كان قد أوكلها إليه نرويجى، فى ريو جرانده دوسول. وكنا نعرفه منذ ثمانى سنوات لم يذكر خلالها مطلقا إقامته فى تلك المنطقة ... تحدثنا عن الحياة الريفية، عن الأرياف، عن الإتيمولوجيا

البرازيلية لكلمة جوشو (التى لايزال ينطقها بعض المسنين فى الأوروجواى جاوتشو) ولم نقل أكثر من ذلك ـ والله يسامحنى ـ عن الدالات الاثنى عشرية.وفى سبتمبر ١٩٣٧(ولم نكن بالفندق)، توفى هربرت آش من انفجار ورم شريانى. قبل ذلك بأيام قليلة، كان قد تلقى من البرازيل طردا بريديا مختوما ومعتمدا. كان كتابا بحجم قطع الثمن الكبير. تركه آش عند البار، حيث ـ بعد ذلك بشهور ـ عثرت عليه. بدأت اتصفحه وغمرنى إحساس ذاهل وبهيج بالدوار، الأمر الذى لن أصفه، لأن هذه ليست قصة انفعالاتى بل قصة أوكبار وتيلون وأوربيس تيرتيوس. وفى إحدى ليالى الإسلام واسمها ليلة القدر، تنفتح على مصاريعها الأبواب الخفية للسماء ويصير الماء فى الجرار عذبا؛ ولو أن تلك الأبواب انفتحت، لما أحسست بما أحسست به فى ذلك الأصيل. كان الكتاب مكتوبا بالإنجليزية وكان يقع فى ١٠٠١صفحة. وعلى الظهر الجلدى الأصفر قرأت هذه الكلمات اللافتة للنظر والتى جرى تكرارها على صفحة العنوان موسوعة أولى عن تيلون. المجلد ١١ من هلير إلى جانجر. ولم تكن هناك أية إشارة إلى التاريخ أو المكان. على الصفحة الأولى وعلى ورقة من ورق الحرير الذى كان يغطى اللوحات الملونة كان هناك شكل بيضاوى أزرق مطبوع ومعه هذا النقش : أوربيس تيرتيوس. قبل ذلك بسنتين كنت اكتشفت، فى مجلد من مجلدات موسوعة منتحلة، وصفا سطحيا لبلد لا وجود له؛ والآن أتاحت لى المصادفة شيئا أثمن وأشق. الآن أمسكت بيدى شذرة مسهبة منتظمة من التاريخ الكامل لكوكب مجهول، بفنون عمارته واضطراباته، برعب ميثولوجياته ولغط لغاته، بأباطرته وبحاره، بمعدنه وطيره وسمكه، بجبره وناره، بمجادلاته اللاهوتية والميتافيزيقية. وكل هذا مترابط، متماسك، بلا أى غرض مذهبى واضح أو نغمة محاكاة ساخرة.

«وفى المجلد الحادى عشر» الذى ذكرته منذ قليل، توجد إشارات إلى المجلدات السابقة واللاحقة. وفى مادة فى ال :ن. ر. ف، والتى صارت الآن كلاسيكية، أنكر نسطور إيبارا وجود تلك المجموعة من المجلدات، وقد دحض هذا الشك كل من حزقيال مارتينيث استرادا ودريو لا روشيل، ربما بنجاح. والحقيقة هى أنه إلى يومنا هذا منيت أشد التحريات مثابرة بالفشل. وعبثا أزعجنا مكتبات الأمريكتين وأوروبا. ويقترح ألفونسو رييس، بعد أن سئم هذه الإجراءات البوليسية السرية الثانوية، أن نشرع جميعا فى مهمة إعادة صياغة المجلدات الكثيرة والمهمة الناقصة وهو يقدر، نصف جاد ونصف هازل أن جيلا من التيلونيستا (أى :سكان كوكب تيلون) سيكون كافيا. وهذا التقدير المغامر يعيدنا إلى المشكلة الأساسية: من هم مخترعو تيلون ؟ ولا مفر من صيغة الجمع، لأن فرضية مخترع منفرد ـ لا يبنتس أزلى يكدح فى كتمان وبتواضع ـ جرى استبعادها بالإجماع. وهناك افتراض بأن هذا العالم الجديد الرائع هو من صنع جمعية سرية من علماء الفلك، وعلماء الحياة، والمهندسين، والميتافيزيقيين، والشعراء، والكميائيين، وعلماء الجبر،وعلماء الأخلاق، والمصورين، وعلماء الهندسة...بقيادة عبقرى يحيط به الإبهام. ويكثر الأشخاص الذين يملكون ناصية هذه الفروع من المعرفة، لكن ليس كذلك أولئك الذين لديهم القدرة على الابتكار وأقل من ذلك أولئك القادرون على إخضاع تلك القدرة على الابتكار لخطة صارمة ومنهاجية. وهذه الخطة واسعة إلى حد أن إسهام كل كاتب يظل متناهى الصغر. وفى البداية كان من المعتقد أن تيلون ليس سوى مجرد فوضى، ليس سوى سلوك فوضوى لا مسئول من جانب الخيال؛ أما الآن فمن المعروف أنه عبارة عن كون وأن القوانين الأساسية التى تحكمه جرت صياغتها، بصفة مؤقتة على الأقل. ودعنى أكتف بالتذكير بأن التناقضات الجلية فى المجلد الحادى عشر هى الأساس الجوهرى لإثبات أن المجلدات الأخرى موجودة، فالنظام المتبع فيه واضح ودقيق للغاية. وقد روجت المجلات الشعبية، بإسراف مغتفر، أنباء عن الحياة الحيوانية والوصف الطوبوغرافى لتيلون؛ وأنا أعتقد أن أغواره الشفافة وأبراجه من الدم قد لا تستحق الاهتمام المتواصل لكافة البشر. وسأتجاسر على طلب دقائق قليلة لأعرض مفهومه عن العالم.

كان هيوم يشير دائما إلى أن حجج بيركلى لم تسمح بأدنى تفنيد كما أنها لم تؤد إلى أدنى اقتناع. هذا القول المأثور صحيح تماما فى انطباقه على الأرض، لكنه خاطىء تماما فى تيلون. ذلك أن أمم هذا الكوكب مثاليون بالفطرة. كما أن لغتهم واشتقاقات لغتهم ـ الدين، الأدب، الميتافيزيقا ـ تستلزم جميعا المثالية. وعالمهم ليس حشدًا من الأشياء فى الفضاء؛ إنه سلسلة غير متجانسة من الأفعال المستقلة. وهو متتابع وزمنى، وليس مكانيًا. وليست هناك أسماء فى اللغة الأصلية الحدسية لتيلون، والتى نشأت منها اللغات واللهجات «الراهنة»: هناك أفعال غير شخصية، تُوصف بلواحق «أو سوابق» وحيدة المقطع ذات مدلول ظرفى. على سبيل المثال: ليست هناك كلمة تقابل كلمة «قمر» بل هناك فعل يمكن أن يكون بلغتنا «أقْمَرَ» أو «قَمِرَ». وعبارة «ارتفع القمر فوق النهر» تعنى «إلور أو فانج أجز أجز اجز اس ملو»، أو حرفيا: أقْمَرَ فى الأعلى خلف الذى يتدفق دوما. (ويترجم سول سولار

بايجـان: قمرٌ فـوق خلفَ مـا يسـيل منطلقا).

ينطبق مـا سبق على لغـات نصف الكرة الجنوبى. أمـا فى لغـات نصف الكرة الشمالى (الذى لم يرد عن لغته الأصلية سوى معطيات قليلة جدًا فى المجلد الحادى عشر) فتتمثل الوحدة الأولية ليس فى الفعل، بل فى الصفة الوحيدة المقطع. ويتكون الاسم عن طريق تراكمُ للصفـات. فـهم لا يتـحدثون عن «قمر»، بل يتحدثون بالأحرى عن «مضىء جـوى مـسـتـدير على المظلم» أو عن «البـرتقـالى الفـاتح السـمـاوى» أو أىّ اقتران آخر من هذا القبيل. وفى المثال المختار يُحيل هذا الحشد من الصفات إلى شىء واقعى، غير أن هذا بمحض المصادفة. وأدب هذا النصف من الكرة (مثل العالم القائم عند ماينونج) يغصّ بالأشياء المثالية، التى تلتئم وتنحلّ فى لحظة، وفقًا لضرورات شعرية. وهى تتحدد أحيانًا بمجرد التزامن. وهناك أشياء مؤلفة من حدّيْن، أحدهما ذو طابع بصـرى وآخـر ذو طابع سـمـعى: لون الشمس المشرقة والصياح البعيد لطائر. وهناك أشياء ذات حدود كثيرة: الشمس والماء على صدر سابح، اللون الوردى المرتعش المبـهم الذى نراه بأعـيننا مغمضة، إحساس المرء بأنه يجرفه نهر والنوم أيضًا. هذه الأشـيـاء من المرتبة الثانية يمكن دمجها مع أشياء أخرى؛ وعبر استخدام مختصرات بعينها، تغدو العملية لا متناهية من الناحية العملية. وهناك قصائد شهيرة تتكون من كلمة واحدة ضخمة. وتشكّل هذه الكلمة موضوعًا شعريًا أبدعه المؤلف. ومن المفارقات أن واقع: أنه لا أحد يؤمن بحقيقية الأسماء يؤدى إلى أن يغدو عددها بلا نهاية. وتشتمل لغات نصف الكرة الشمالى لتيلون على كافة أسماء اللغات الهندوأوروبية - ولغات أخرى كثيرة أيضًا.

وليست هناك أدنى مبالغة فى أن نقرر أن الثقافة الكلاسيكية لتيلون تشتمل على فرع واحد من المعرفة وحسب: علم النفس. وتتبعه كافة الفروع الأخرى. وقد سبق أن ذكرتُ أن بشر هذا الكوكب يتصورون العالم على أنه سلسلة من العمليات العقلية التى لا تتطور فى المكان، بل فى الزمان بصورة متعاقبة. وينسب سبينوزا إلى إلهه الذى لا يفنى صفتىْ الامتداد والفكر؛ ولن يفهم أحد فى تيلون هذا الوضع جنبًا إلى جنب لـلأول (الذى هـو نموذجى لحالات بذاتها وحسب) والثانى - الذى هو مرادف مثالى للكون. وبكلمات أخرى فإنهم لا يتصورون أن المكانى يواصل وجوده فى الزمان. وهكذا فإن ملاحظة سحابة دُخان فى الأفق ثم الحقل المشتعل ثم السيجارة نصف المطفأة التى نشأ عنها الحريق تُعتبر مثالا لتداعى الأفكار.

هذه الواحدية أو المثالية الكاملة تُلغى العلم، فنحن إذا شرحنا (أو حكمنا على) واقعة فإنما نربطها بأخرى؛ أما فى تيلون فمثل هذا الربط يشكّل حالة لاحقة للذات لا يمكنهـا أن تؤثر فى الحـالة السابقة أو تلقى ضوءًا عليها. وكل حالة عقلية هى غير قابلة للاختزال: إن مجرد واقع تسميتها - أىْ تصنيفها - ينطوى على تزييف. وهذا ما يمكن أن يُستنتج منه أنه لا توجد أية علوم فى تيلون، ولا حتى استدلال. والحقيقة التى تنطوى على مفارقة هى أنها [العلوم] موجودة فعلا، وبعدد لا يُحصى تقريبًا. ويحدث الشىء نفسه مع الفلسفات كما يحدث مع الأسماء فى نصف الكرة الشمالى. أما حقيقة أن كل فلسفة هى بحكم التعريف لعبة جدلية، فلسفة الس أوب، فقد أدت بالفلسفات إلى التضاعف. وهناك وفرة من أنساق لا تُصدِّق ذات هدف سـارٌ أو من نمط حـسـىّ. وميتافيزيقيّو تيلون لا يبحثون عن الحقيقة أو حتى عن احتمال الصدق، بل يبحثون بالأحرى عن الدهش. فهم يعتبرون الميتافيزيقا فرعًا من الأدب الفانتازى. وهم يعلمون أن النسق لا يزيد عن كونه خضوع كافة مظاهر الكون لأىّ مظهر من هذا القبيل. وحتى عبارة «كافة المظاهر» عُرضة للرفض، ذلك أنها تفترض الإضافة المستحيلة للحاضر ولكافة المواضى. كما أنه ليس من المشروع استخدام الجمع «المواضى» ، لأنه يفترض إجراءً آخر مستحيلا.. وتذهب إحدى المدارس الفلسفية فى تيلون بعيدًا إلى حد إنكار الزمن: إنها تستنتج أن الحاضر غير محدَّد، وأن المستقبل لا واقع له إلا كأمل حاضر، وأن الماضى لا واقع له إلا كـذكـرى حاضرة (٢).

وتُعلن مدرسة أخرى أن كل زمان قد حدث من قبل وأن حياتنا ليست سوى الذكرى (أو الانعكاسات) الغروبية والتى لاشك فى أنها مزيفة ومشوهة لمسار لا يُرَدّ. ومدرسة غيرهما، أن تاريخ الكون - بما فيه حيواتنا وأدق تفاصيل حيواتنا - هو النص المكتوب الذى قدمه إله ثانوى لكى يتصل بشيطان. ومدرسة غيرها، أن الكون أشبه بتلك الرسائل الشفرية التى لا تكون فيها كافة الرموز صحيحة والتى لا يكون فيها حقيقيا إلا ما يحدث مرة كل ثلثمائة ليلة. ومدرسة غيرها، أننا ونحن نائمون هنا نكون مستيقظين فى مكان آخر وأن كل شخص هو شخصان على هذا النحو.

ما من مذهب، بين مذاهب تيلون، استحقّ الاستقبال المشين الذى لقيتْه المادية. فقد صاغها بعض المفكرين بوضوح أقل من الحماس، كما قد يُطلق المرء مفارقة. ولتسهيل استيعاب هذه

الفرضية التي لا يتصورها العقل، ابتدع احد كبار مهرطقي القرن الحادي عشر[٣] سفسطة القطع النقدية النحاسية التسع، التي يُعتبر صيتها المشين في تيلون معادلا لصيت المفارقات الإيلية. وهناك روايات عديدة لهذا «الاستدلال الخادع»، الذي يُنوّع عدد القطع النقدية وعدد الاكتشافات؛ والرواية التالية هي الاكثر شيوعاً:

يوم الثلاثاء، يعبر «س» طريقًا مهجورًا ويفقد تسع قطع نقدية نحاسية. يوم الخميس، يعثر «ى» في الطريق على اربع قطع نقدية، صدئة قليلا بسبب مطر يوم الأربعاء. يوم الجمعة، يكتشف «ث» ثلاث قطع نقدية في الطريق. صباح الجمعة، يعثر «س» على قطعتين في ممر بيته. سيستدلّ كبير المهرطقين من هذه القصة على واقع ـ أيْ، استمرار ـ القطع النقدية التسع التي جرى تعويضها. **من المحال (أكدّ هو) ان نتصور ان اربعًا من القطع النقدية لم تكن موجودة بين الثلاثاء والخميس، وثلاثًا بين الثلاثاء وبعد ظهر الجمعة، واثنتيْن بين الثلاثاء وصباح الجمعة. فمن المنطقي الاعتقاد أنها كانت موجودة ـ على الاقل بطريقة ما خفيّة، مختفية عن إدراك البشر ـ في كل لحظة من تلك الفترات الثلاث.**

ولغة تيلون تأبى صياغة هذه المفارقة؛ ولم ينجح اغلب الناس في مجرد فهمها. وفي البداية لم يقم المدافعون عن الإدراك العام باكثر من إنكار صدق هذه النادرة. وردّوا أنها مغالطة لفظية، تقوم على الاستخدام المندفع للفظتين جديدتين لم يُجزهما شيوع الاستعمال كما انهما غريبتان على كل تفكير صارم: الفعلان **يعثر** و **يفقد**، اللذان يفترضان صحة المطلوب إثباته، لأنهما يفترضان سلفًا ان القطع النقدية التسع الأولى هي هي التسع الأخيرة. وتذكّروا ان كافة الأسماء (شخص، قطعة نقدية، الثلاثاء، الاربعاء، مطر) ليس لها سوى مدلول مجازي. وادانوا الظرف الغادر: صدئة قليلا بسبب مطر يوم الأربعاء، الذى يفترض سلفًا ما تجري محاولة إثباته: استمرار القطع النقدية الاربع من الثلاثاء إلى الخميس. وأوضحوا ان **التساوي شيء والتطابق شيء آخر**، وقاموا بصياغة نوع من قياس الخُلْف: الحالة الافتراضية لتسعة اشخاص يعانون على مدى تسع ليال متوالية ألمًا قاسيًا. الن يكون من السخف ـ سألوا ـ إدعاء أن هذا الألم هو الشيء نفسه تمامًا ؟[٤]. وقالوا إن كبير المهرطقين لم يكن مدفوعًا إلا بالغرض التجديفي المتمثل في نسبة المقولة السامية الخاصة بالكينونة إلى بعض القطع النقدية البسيطة وقالوا إنه انكر التعدد احيانًا ولم ينكره في احيان اخرى. وجادلوا : إذا كان التساوي يعني ضمنًا التطابق، سيكون على المرء ان يُسَلِّم ايضا بأن القطع النقدية التسع هي واحدة وحيدة.

بصورة لا تُصدَّق، لم تكن هذه التفنيدات حاسمة. فبعد مائة سنة من طرح المشكلة، قام مفكر لا يقل المعية عن كبير المهرطقين وإنْ كان منتميًا إلى التقاليد الأرثوذكسية بصياغة فرضية بالغة الجراة. أكّد هذا الحدس السعيد أن هناك ذاتًا واحدة وحسب، وأن هذه الذات التي لا تتجزأ هي كل كائن في العالم وأن هذه الكائنات هي اعضاء واقنعة الإله. إن «س» هو «ى» وهو «ث». ويكتشف «ث» ثلاث قطع نقدية لانه يتذكر ان «س» فقدها؛ و«س» يعثر على اثنتين في الممر لانه يتذكر انه تم العثور على القطع النقدية الأخرى.. ويوحي المجلد الحادي عشر بأن ثلاث حُجج رئيسية حسمت الانتصار الكامل بوحدة الوجود المثالية هذه. الأولى، إنكارها للانا وحدية؛ الثانية، إمكانية الحفاظ على الأساس السيكولوجي للعلوم؛ الثالثة، إمكانية الحفاظ على عبادة الآلهة. ويقوم شوبنهاور (شوبنهاور المتقد الحماس والشفاف) بصياغة مذهب مماثل للغاية.

ويشمل علم الهندسة في تيلون فرعين مختلفين بعض الشيء من فروع المعرفة: المرئي والملموس. والأخير يناظر علم هندستنا ويتبع الأول. وأساس الهندسة المرئية هو السطح، وليس النقطة. وهذه الهندسة لا تلتفت إلى الخطوط المتوازية وتعلن ان الإنسان في حركته يُعدِّل الأشكال التي تحيط به. وأساس حسابه هو مفهوم الأعداد غير المحددة. وهم يؤكدون أهمية مفهومي الاكبر والأصغر، اللذين يرمز لهما علماء رياضياتنا بعلامتي > و < . وهم يؤكدون أن عملية العدّ تعدل الكميات وتحولها من مقادير غير محددة إلى مقادير محددة. أما واقع أن الأفراد العديدين الذين يعدّون الكمية نفسها لابد أن يحصلوا على النتيجة نفسها فهو، في نظر علماء النفس، مثال على تداعي الأفكار أو على استعمال جيد للذاكرة. وقد عرفنا من قبل أن موضوع المعرفة في تيلون موضوع واحد وأبديّ.

وفي الممارسات الأدبية فإن فكرة الذات الواحدة سائدة تمامًا ايضًا. وليس من المألوف توقيع الكتب. ولا وجود لمفهوم الانتحال: أصبح من الثابت ان كافة الأعمال هي من إبداع مؤلف واحد، هو لا زماني ومجهول الاسم. وكثيرا ما يخترع النقاد مؤلفين: يختارون عملين متباينين ـ تاوته تشنج وألف ليلة وليلة، مثلا ـ وينسبونهما إلى الكاتب نفسه ثم يحسمون بمنتهى

التدقيق سيكولوجيا هذا الأديب المثير للاهتمام.

وكُتُبهم مختلفة أيضا. فالأعمال القصصية تشتمل على حبكة واحدة، بكل تباديلها التى يمكن تصورها. أما تلك التى لها طابع فلسفى فهى تشتمل دائمًا على الدعوى ونقيض الدعوى، الحجة المؤيدة الصارمة والحجة المناقضة الصارمة لمذهب. فالكتاب الذى لا يشتمل على كتابه المناقض يُعتبر ناقصًا.

ولم تكف قرون وقرون من المثالية عن أن تؤثر فى الواقع. وفى أقدم أقاليم تيلون، ليس من غير المألوف أن تتطابق الأشياء المفقودة. يبحث شخصان عن قلم رصاص؛ فيعثر عليه الأول ولا يقول شيئًا؛ ويعثر الثانى على قلم رصاص ثان، ليس أقل حقيقية، بل أقرب إلى توقعاته، وتُسمَّى هذه الأشياء الثانوية «إرونير» وهى، رغم أنها مربكة شكلا، أطول إلى حد ما. وإلى وقت قريب جدا، كانت «الإرونير» النواتج العرضية للذهول والنسيان. ويبدو من غير القابل للتصديق أن إنتاجها المنتظم يرجع إلى مائة سنة بالكاد، لكن هذا هو ما يقوله لنا المجلد الحادى عشر. وكانت المحاولات الأولى غير موفقة. ومع ذلك فإن **طريقة العمل** تستحق الوصف. أخبر مدير احد سجون الدولة نُزلاءه أن هناك قبورًا فى قاع نهر قديم ووعد بالحرية كل مَنْ قد يقوم باكتشاف مهم. وخلال الأشهر السابقة للتنقيب كان قد تم إطلاع النزلاء على صور فوتوغرافية لما كان عليهم أن يعثروا عليه. وقد اثبتت هذه المحاولة الأولى أن التوقع والتلهف قد يكونان من عوامل الكبت؛ ولم ينجح أسبوع من العمل بالمعول والمجرفة فى اكتشاف اى شىء من قبيل «إرون» واحد باستثناء عجلة صدئة من فترة لاحقة للتجربة. غير انه جرى إبقاء هذا فى طى الكتمان وجرى تكرار العملية فى وقت لاحق فى أربع مدارس.

وفى ثلاث منها كان الفشل كاملا تقريبا؛ أما فى الرابعة (والتى مات مديرها بالمصادفة خلال التنقيبات الأولى) فقد اكتشف الطلبة - أو انتجوا - قناعا من الذهب، وسيفا مهجورا وجَرَّتَيْن او ثلاثا من الصلصال، والجذع البالى والمشوه لملك حمل صدره نقشا لم يصبح ممكنا فكّ شفرته إلى الآن. وهكذا جرى اكتشاف عدم جدارة الشهود الذين كانوا يعرفون الطابع التجريبى للبحث بالثقة.. والاستقصاءات الجماعية تُنتج أشياء متناقضة؛ أما الآن فيجرى تفضيل المهام الفردية والمرتجلة تقريبا. وقد أدى التلفيق المنهجى «للإرونير» (كما يقول المجلد الحادى عشر) خدمات جلّى لعلماء الآثار. فقد جعل من الممكن استنطاق وحتى تعديل الماضى، الذى صار الآن لا يقل لدانة وطواعية عن المستقبل. ومن الغريب أن «الإرونير» التى من الدرجة الثانية أو الثالثة - «الإرونير» الناشئة من «إرون» آخر؛ وتلك الناشئة من «إرون» ناشئ من «إرون» - تُضخِّم انحرافات الأصل؛ وتلك التى من الدرجة الخامسة متماثلة تقريبا، وتلك التى من الدرجة التاسعة يمكن الخلط بينها وبين تلك التى من الدرجة الثانية؛ وفى تلك التى من الدرجة الحادية عشرة هناك نقاء فى السلالة لا وجود له فى الأصل. والعملية دائرية: «إرون» الدرجة الثانية عشرة يبدأ فى التناقص فى الكيف. وأغرب وأنقى من اىّ «إرون»، أحياناً، «الأور»: الشىء المنتج عبر الإيحاء، يستنتج بالأمل. والقناع الذهبى العظيم الذى سبق أن ذكرته مثال مجيد.

والأشياء تتجه إلى التطابق فى تيلون؛ كما انها تميل إلى أن تمحى وتفقد تفاصيلها عندما يجرى نسيانها. ويتمثل نموذج كلاسيكى لذلك فى مدخل الباب الذى ظل باقيًا طالما كان يزوره شحاذ واختفى عند وفاته. وفى بعض الأحيان، أنقذت بعض الطيور، وحصان، بقايا مدرّج أثرى.

حاشية (١٩٤٧). انسخ المقال السابق تمامًا كما ظهر فى **منتخبات من الأدب الفانتازى** (١٩٤٠)، بدون حذف سوى لقليل من الاستعارات ولنوع من التلخيص المتهكم الذى يبدو الآن ضربًا من العبث. وقد حدثت أشياء كثيرة جدًا منذ ذلك الحين.. ولن أقوم بأكثر من التذكير بها هنا.

فى مارس ١٩٤١ تم اكتشاف خطاب كتبه جونار إرفيورد فى كتاب بقلم هينتون كان يخص هربرت آش. وكان الظرف يحمل شطبا من أورو بريتو؛ وقد فسّر الخطاب تمامًا لغز تيلون. وعزّز نصُّه فرضيات مارتينيث إسترادًا. فذات ليلة فى لوسيرن او فى لندن، فى أوائل القرن السابع عشر، كانت بداية هذا التاريخ الباهر. نشأت جمعية سرية وخيرية (كان من بين أعضائها دالجارنو وفى وقت لاحق چورج بيركلى) لتخترع بلدًا. وشمل برنامجها الأصلى المبهم «دراسات سيميائية»، وعمل الخير، والقبلانية. وإلى هذه الفترة الأولى يرجع تاريخ الكتاب اللافت للنظر بقلم أندراى. وبعد سنوات قليلة من الاجتماعات الخاصة السرية والتوليفات المبتسرة صار من المفهوم أن جيلاً واحداً ليس كافيًا لإعطاء شكل متسق لبلد. وقرروا أن يختار كل واحد من الأساتذة تلميذًا يواصل عمله. ساد هذا الترتيب الوراثى؛ وبعد فاصل زمنى بلغ قرنين ظهرت الأخوية المضطهدة مرة أخرى فى أمريكا. وفى ١٨٢٤، فى ممفيس (تينيسى)، تشاور احد المنتسبين إليها مع المليونير الزاهد عزرا بكلى. هذا

الأخير، بشىء من الترفع، تركه يتكلم ـ وسخر من النطاق المتواضع للخطة. وأكدّ للمندوب أنه فى أمريكا من العبث اختراع بلد واقترح اختراع كوكب. وإلى هذه الفكرة العملاقة أضاف أخرى، ثمرة من ثمار عدميته[٥]: فكرة إبقاء هذه المغامرة الهائلة قيد السرية. فى ذلك الحين كان يجرى تداول المجلدات العشرين من الموسوعة البريطانية فى الولايات المتحدة؛ واقترح بكلى كتابة موسوعية منهاجية عن الكوكب الخيالى. وكان مستعداً لأن يترك لهم جباله من الذهب، وأنهاره الصالحة للملاحة، وأراضى مراعيه التى تجوبها المواشى والجاموس، وزنوجه، وكراخاناته، ودولاراته، بشرط واحد: «لن يعقد العمل أىّ معاهدة مع يسوع المسيح الدجال». كان بكلى لا يؤمن بالرب، لكنه أراد أن يُثبت لهذا الرب غير الموجود أن الإنسان الفانى قادر على أن يتخيل عالماً. وقُتل بكلى بالسم فى باتون روج فى ١٨٢٨؛ وفى ١٩١٤ وزّعتْ الجمعية على المشتركين فيها، وكان عددهم حوالى ثلثمائة، المجلد الأخير من الموسوعة الأولى عن تيلون. كانت الطبعة سرية، وستكون مجلداتها الأربعون (أضخم مشروع قام به الإنسان على الإطلاق) الأساس لطبعة أخرى أكثر تفصيلاً، مكتوبة ليس بالإنجليزية بل بإحدى لغات تيلون. هذا التنقيح لعالم وهمى، سُمِّىَ، بصفة مؤقتة، أوربيس تيرتيوس وكان أحد خالقيه المتواضعين هربرت آش، سواء كمندوب عن جونار إرفيورد أو كمنتسب، لا أدرى. على أن كونه تلقّى نسخة من المجلد الحادى عشر يعزّز فيما يبدو الافتراض الأخير. لكن ماذا عن الآخرين؟ فى ١٩٤٢ صارت الأحداث أشد كثافة. وأنا أتذكر أحد هذه الأحداث بوضوح خاص ويبدو أننى أدركتُ فى ذلك الحين شيئاً عن طابعه المنذر. وقد وقع فى شقة فى شارع لابريدا، تُواجه بلكونة عالية ومشمسة تطل على غروب الشمس. وكانت الأميرة فوسينيى لوسينخه قد تلقت فضياتها من بواتييه. ومن أعمق أعماق صندوق مزيّن بطوابع أجنبية، ظهرت للعيان أشياء جامدة رقيقة: فضة من أوتريشت وباريس مغطاة بحيوانات معدنية من تلك الخاصة بنقوش الدروع، وساموفار. وبين هذه الأشياء ـ وبالرعشة المحسوسة والواهنة لطائر نائم ـ كانت تتذبذب بوصلة بطريقة ملغزة. ولم تشعر بها الأميرة. وتاقت إبرتها الزرقاء إلى الشمال المغنطيسى؛ وكانت علبتها المعدنية مقعرة الشكل؛ وكانت الحروف حول حافتها مطابقة لإحدى أبجديات تيلون. كان ذلك هو الاقتحام الأول لهذا العالم الفانتازى فى عالمنا الواقعى. ولا أزال مضطرباً بسبب ضربة حظ جعلتنى شاهد اقتحام ثانٍ كذلك أيضاً. وقد وقع بعد ذلك ببضعة أشهر، فى دكان ريفى يمتلكه برازيلى من كوشيلا نيجرا. كُنّا عائدين أنا وأمورين من سانتانّا. فاض نهر تاكوار ريمبو وكنا مجبرين على أن نسبر غور (ونتحمل) كرم الضيافة البدائى لدى المالك. وقد أمدّنا ببعض الأسرة الخفيفة التى تحدث صريراً فى غرفة واسعة تتكوم فيها براميل وجلود حيوانات. وذهبنا إلى الفراش لكن منعنا حتى مطلع الفجر من النوم الهذيان المخمور لجارٍ غير مرئى، كان يمزج إهانات لا خلاص منها بمقاطع من موسيقى الميلونجا ـ أو بالأحرى بمقاطع من موسيقى الميلونجا نفسها. ومثلما كان بوسعنا أن نفترض، عزونا هذا الصخب الشديد إلى الشراب الكحولى النارى المقطر من القصب. ومع انبلاج الصباح، كان الرجل ميتاً فى الردهة. كانت خشونة صوته خدعتنا: كان فى شرخ الشباب. وفيما كان يهذى سقطت قطع نقدية قليلة من حزامه ومعها جسم مخروطى من معدن لامع، بحجم زهرة نرد. عبثاً حاول صبى أن يلتقط هذا الجسم المخروطى. واستطاع رجل بشق النفس أن يرفعه عن الأرض. أمسكتُ به فى يدى لمدة دقائق قليلة؛ وأتذكر أن وزنه كان لا يُطاق وأنه بعد إبعاده ظل الإحساس بثقل وطأته باقياً. وأتذكر أيضاً الدائرة الدقيقة التى طبعها فى راحة يدى. وهذا الإحساس بشىء ضئيل للغاية وفى الوقت ذاته ثقيل جداً خلق انطباعاً كريهاً من الاشمئزاز والخوف. واقترح أحد الأشخاص المحليين أن نقذف به إلى النهر الهائج؛ وحصل عليه أمورين مقابل قليل من البيزووات. ولم يعرف أحد شيئاً عن الرجل الميت، باستثناء أنه «أتى من الحدود». وهذه الأجسام المخروطية الضئيلة، والثقيلة جداً (والمصنوعة من معدن لا ينتمى إلى عالمنا هذا) إنما هى تماثيل للرب فى أقاليم بذاتها من تيلون.

وهنا أصل بالجانب الشخصى لقصتى إلى نهاية. أما الباقى فهو فى ذاكرة (إن لم يكن فى آمال أو مخاوف) كافة قرائى. واسمح لى بأن اكتفى بالتذكير بـ أو بذكر الحقائق التالية، فقط بإيجاز للكلمات التى سيثريها أو يوسعها التذكر التأملى للجميع. فى ١٩٤٤ تقريباً، كشف شخص يقوم بأبحاث لصحيفة الأمريكى (من تاشفيل، تينيسى) فى مكتبة ممفيس النقاب عن المجلدات الأربعين للموسوعة الأولى عن تيلون. وإلى يومنا هذا هناك جدل حول ما إذا كان هذا الاكتشاف عرضياً أم سمح به مديرو أوربيس تيرتيوس الذى لايزال غامضاً. والأخير هو الأكثر احتمالاً. واستبعدت أو خففت بعض المظاهر التى لا تصدق للمجلد الحادى عشر (على سبيل المثال، تضاعف الارونيير) فى نُسخ ممفيس؛ ومن

المعقول أن نتصور أن هذه الحذوف تسير على خطة تصوير عالم ليس بالغ التناقض مع العالم الواقعي. كما أن نشر الأشياء الآتية من تيلون في أنحاء مختلف البلدان يتمم هذه الخطة (٦). والحقيقة أن الصحافة العالمية ظلت تعلن هذا «الاكتشاف» بلا انقطاع. وهكذا فإن الكتيبات، والمجموعات الأدبية المختارة، والخلاصات، والطبعات الحرفية، وإعادات الطبع المرخصة، والطبعات المنتحلة، للعمل الأعظم للبشر فاضت ولاتزال تفيض على الأرض. وفي الحال تقريبًا، استسلم الواقع في أكثر من ناحية. والحقيقة أنه كان يتوق إلى أن يستسلم. ومنذ عشر سنوات مضت كان أي تماثل يتصف بمظهر خارجي للنظام ـ المادية الجدلية، معاداة السامية، النازية ـ كافيًا للدخول في عقول البشر. فكيف كان يمكن للمرء أن يفعل شيئًا آخر سوى أن يستسلم لتيلون، للوضوح الدقيق والهائل لكوكب دقيق النظام؟ ومن العبث الرد بأن الواقع أيضًا دقيق النظام. وربما كان كذلك، لكن وفقًا لقوانين إلهية ـ وأنا أترجم: قوانين لا إنسانية ـ لا نفهمها تمامًا أبدًا. ومن المؤكد أن تيلون متاهة، لكنه متاهة من ابتكار البشر، متاهة قدرها أن يفك شفرتها البشر.

أدى الاحتكاك بتيلون والاعتياد عليه إلى تحلل هذا العالم. ومسحورة بدقته البالغة، تنسى البشرية مرارًا وتكرارًا أنها الدقة البالغة لأساتذة شطرنج، وليس لملائكة. وبالفعل تغلغلت في المدارس «اللغة البدائية» (الحدسية) لتيلون؛ وبالفعل محا تعليم تاريخه المتناسق (والحافل بالأحداث المؤثرة) ذلك الذي ساد في طفولتي؛ وبالفعل يحتل ماض خيالي في ذاكرتنا مكان ماض آخر، ماض لا نعرف عنه شيئًا على وجه اليقين ـ ولا حتى حقيقة أنه مزيف. وجرى إصلاح النوميسماتولوچيا، والفارماكولوچيا والأركيولوچيا. كما أنني أدرك أن البيولوچيا والعلوم الرياضية تنتظر أيضًا تجسداتها.. وهكذا غيرت سلالة مبعثرة من رجال منفردين وجه العالم. وتتواصل مهمتهم. وإذا لم تكن نبوءاتنا مخطئة فسوف يكتشف شخص ما بعد مائة سنة من الآن المائة مجلد من الموسوعة الثانية عن تيلون.

عندئذ ستختفي الإنجليزية والفرنسية وحتى الأسبانية من كوكبنا. وسيغدو العالم تيلون. وأنا لا أكترث بكل هذا وأظل أراجع، في الأيام الهادئة في فندق أدروجيه، ترجمة كيڤيدية غير موثوقة (لا أعتزم نشرها) لدفن قارورة لبراون. ■

إشارات :

(١) نشرها سلام أيضًا كتاب: تاريخ عام للمتاهات.

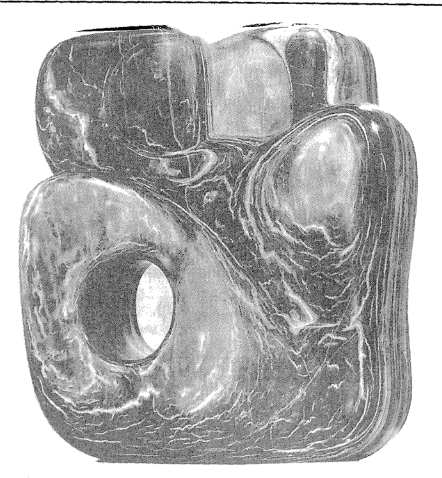
(٢) يفترض راسل (تحليل العقل، ١٩٢١، صفحة ١٥٩) أن الكوكب خُلق منذ دقائق معدودة، وتم تزويده بجنس بشري «يتذكر» ماضيًا وهميًا.

(٣) القرن، وفقا للنظام الاثنى عشري، يعني فترة مائة وأربع وأربعين سنة.

(٤) في الوقت الحالي، تؤكد إحدى كنائس تيلون بطريقة أفلاطونية أن ألما بذاته، أو درجة مخضرّة بالذات من اللون الأصفر، أو درجة حرارة بالذات، أو صوتا بالذات، هي الواقع الفعلي الوحيد. وكافة الأشخاص، في لحظة الجماع المدوِّخة، هم الشخص نفسه. وكافة الأشخاص الذين يرددون بيتًا من شعر شكسبير هم وليام شكسبير.

(٥) كان بكلي مفكرًا حرًا، وجبريًا، ومدافعًا عن العبودية.

(٦) تبقى، بطبيعة الحال، مشكلة مادة بعض الأشياء.



الجحيم ، ١ ، ٣٢

حكاية رمزية

بقلم: خ .ل. بورخيس

فمن عتمة الفجر إلى عتمة الغروب، فى السنوات الأخيرة من القرن الثانى عشر، كان هناك فهد يرى بعض الألواح الخشبية، وبعض القضبان الحديدية الراسية، ورجالا ونساءً تغيرت سحنتهم وسحنتهن، وجدارًا ، وربما ميزابًا حجريا مليئا بأوراق شجر جافة. ولم يعرف وما كان بوسعه أن يعرف أنه كان توّاقًا إلى الحب وإلى القسوة وإلى اللذة العنيفة الماثلة فى تمزيق الأشياء إربًا وإلى الريح التى تحمل رائحة أحد الغزلان، لكن شيئا ما اختنق وتمرد بداخله وكلمه الرب فى حلم: «ستعيش وتموت فى هذا السجن لكى يكون بوسع رجل أعرفه أن يراك عددا بعينه من المرات فلاينساك ويضع شخصك ورمزك فى قصيدة لها مكانها المحدد بدقة فى نظام الكون. أنتَ تُعانى الأسر، لكنك ستكون منحت كلمةً للقصيدة».وفى الحلم، ألهم الرب بهيمية الحيوان الصواب ففهم الحيوان هذه الأسباب وتقبل قدره، لكن، عندما استيقظ ، لم يكن بداخله سوى إذعان مبهم، سوى جهل باسل، ذلك أن آلية العالم أعقد بكثير من أن تفهمها بساطة دابة.

بعد ذلك بسنين، كان دانتى يحتضر، مغبونًاووحيدًا كأى رجل آخر. وفى حلم، صرح له الرب بالغرض الخفى وراء حياته وإنتاجه؛ أخيرا عرف دانتى، بدهشة، حقيقية من هو وماذا هو وبارك مرارة حياته. وتروى الأخبار أنه أحس، عند الاستيقاظ بأنه تلقَّى وفقد شيئا لانهائيا، شيئا لن يكون بوسعه أن يعوضه أو حتى يتكهن به، ذلك أن آلية العالم أعقد بكثير من أن تفهمها بساطة البشر. ■



ليل العـــود الأبـدى

(إلى سيلبينا بولريتش)

شعر: خ . ل . بورخيس

قـ كانوا يعرفون ذلك، تلاميذ فيثاغورس المتقدون حماساً:

أن النجوم والبشر يعودون دوريا؛

أن الذرات المحتومة ستُعيد إلى الوجود

أفروديت الذهبية الملحاحة، وأهل طيبة، وساحات الأجورا.

* * *

فى العهود القادمة، سيجثم السنتور

بالحافر الصلب، غير المشقوق، على صدر اللابيث؛

وعندما تستحيل روما إلى تراب، سيرتفع نحيب

المينوتور فى الليل اللانهائى لقصره المنتن.

* * *

ستعود كلُّ ليلة أرقٍ بالتفاصيل الدقيقة.

واليد التى تكتب هذا ستولد من جديد من البطن نفسه؛

وستجد جيوش قوية وسيلة لهلاكها

(ديفيدهيوم من أدنبرة قال الشىء نفسه)

* * *

لا أعرف ما إذا كنا سنعاود الظهور فى دورة ثانية،

كما تعود أرقام كسر دائر؛

لكنى أعرف أن دورانا فيثاغوريا مبهما

يقذف بى ليلةً بعد ليلة إلى مكان ما من العالم

* * *

فى ضواحى العالم. بقعة نائية

قد تكون فى الشمال أو فى الجنوب أو فى الغرب،

لكن لها دائما سوراً سماوياً من الطوب اللبن،

وشجرة تين ظليلة، ودرب ملذات.

* * *

هاهى ذى بيونوس آيرس. الزمن الذى يجلب للرجال

الحب أو الذهب، لايترك لى الآن

سوى هذه الوردة الذاوية، هذه الزخرفرفة المشجرة

الفارغة

من شوارع بأسماء من الماضى تعاود الظهور.

* * *

ويطفر من دمى : لا پريدا، كابريرا، سولير،

سواريث...،

أسماء تدوى فيها نوبات صحيان

(كانت من قبل خفية)،

الجمهوريات، والفرسان، والصباحات،

الانتصارات المجيدة، الجنود القتلى.

* * *

ميادين خربة فى الليل ليس بها أحد

هى الباحات الرحبة لقصر متهدم

والشوارع الاجماعية التى تخلق المكان

هى ممرات للخروج من الخوف المبهم والحلم.

* * *

هاهوذا يعود الليل المقعر الذى حل لغزه

أناكساجوراس؛

وفى لحمى البشرى تظل الأبدية تعاود الظهور،

وذكرى - أم مشروع ؟ - قصيدة لاتنقطع:

«كانوا يعرفون ذلك، تلاميذ فيثاغورس المتقدون

حماسا ...» ■

إشارات (إيضاحات للمترجم):

طيبة : عاصمة بويوشيا التى تحدثت عنها أسطورة أوديب.

الاجورا : الساحة العامة فى المدينة الإغريقية القديمة.

السنتور : شعب إغريقى أسطورى من المتوحشين (نصف رجل ونصف حصان) ابادهم اللابيث.

اللابيث : شعب إغريقى أسطورى أباد السنتور وأباده هرقل.

المينوتور : وحش أسطورى (نصف ثور ونصف رجل) كان يعيش على اللحم البشرى فى اللابيرنيث بكريت إلى أن قتله ثيسيوس.



تسلسل زمنى

[بيو - ببليوجرافى]

[٢٤ أغسطس ١٨٩٩ - ١٤ يوليو ١٩٨٦]

١٨٩٩ وُلد فى بوينوس أيرس فى ٢٤ أغسطس.

١٩١٤ يسافر مع أسرته إلى أوروبا. عند اندلاع الحرب، تستقر أسرة بورخيس فى سويسرا حيث يكمل خورخه لويس تعليمه الثانوى.

١٩١٩ - ١٩٢١ يسافر فى أنحاء أسبانيا - مايوركا، إشبيلية، مدريد. الانضمام إلى الجماعة الأدبية المتطرفة «الترايستا» (رافاييل كانسينوس - أسينس جيليرمو ده تورّه، خيراردو دييجو، الخ). ونشرت قصيدته الأولى فى مجلة جريثيا .

١٩٢١ يعود إلى الأرجنتين. يصدر مع أصدقائه (جونثاليث لانوثا، نورا لانخه، فرانثيسكو بينييرو، الخ). المجلة «الجدارية» بريسما التى كانت تلصق فى شكل البوستر [الملصقات] على أسوار وجدران المدينة.

١٩٢٣ تسافر الأسرة مرة أخرى إلى أوروبا. إصدار أول ديوان شعر له فى الوطن: وهج بيونوس أيرس.

١٩٢٤ يشارك بكتاباته فى مجلتى پرووا ومارتن فييرّو، المجلتين الأدبيتين الهامتين فى ذلك الوقت.

١٩٢٥ ظهور ديوانه الثانى، القمر المقابل.

وكتابه الأول من المقالات أبحاث.

١٩٢٦ مجموعة أخرى من المقالات: مدى أملى.

١٩٢٨ لغة الأرجنتينيين، مقالات.

١٩٢٩ كواديرنوسان مارتن، ديوانه الشعرى الثالث.

١٩٣٠ إيباريستو كارييجو، مقال مكتوب تكريما لهذا الشاعر من بيونوس أيرس، بالإضافة إلى قطع أدبية أخرى.

١٩٣١ يلتقى بادولفو كاساريس، الذى سيتعاون معه فى مشاريع أدبية عديدة خلال العقود الأربعة التالية.

١٩٣٢ مناقشة، مقالات ونقد سينمائى.

١٩٣٣ يبدأ تحرير الملحق الأدبى لجريدة كريتيكا التى تصدر فى بيونوس أيرس، ويساهم فيه بصوره القلمية الأولى.

١٩٣٥ التاريخ العام للعار، مجموعة من محاولاته التجريبية الأولى لكتابة القصة النثرية.

١٩٣٦ تاريخ الأبدية، مقالات.

١٩٣٧ يُعيّن فى وظيفة مساعد أمين مكتبة فى مكتبة صغيرة تابعة للبلدية فى بيونوس أيرس.

١٩٣٨ وفاة والده. خلال موسم عيد الميلاد «الكريسماس» يصاب بجرح فى رأسه ويعدوى تالية تكاد تكلفه حياته.

١٩٤١ حديقة الطرق المتشعبة، مجموعة من قصصه القصيرة.

١٩٤٤ قصص، أشهر مجموعة قصصية له.

١٩٤٦ لأسباب سياسية بحتة، يُعفى من منصبه كأمين لمكتبة البلدية.

١٩٤٩ الألف، مجموعة من قصصه المكتوبة خلال السنوات الخمس السابقة.

١٩٥٢ أبحاث أخرى، أهم مجموعة مقالات له.

١٩٥٣ نشر المجلد الأول من الأعمال الكاملة لبورخيس فى بيونوس آيرس.
١٩٥٤ ظهور أول كتاب فى النقد الأدبى مخصص بالكامل لأعماله وتأثيرها: بورخيس والجيل الجديد بقلم: أدولفو بريتو.
١٩٥٥ مع الإطاحة بالنظام البيرونى، يُعين بورخيس مديرًا للمكتبة الوطنية ببيونوس آيرس. فى الوقت نفسه يجعله ازدياد العمى الذى أصيب به عاجزًا عن أن يقرأ أو يكتب كسابق عهده.
١٩٥٦ يُعين أستاذا للأدب الإنجليزى والأمريكى الشمالى بجامعة بيونوس آيرس.
١٩٥٨ - ١٩٥٩ فترة هبوط فى الإنتاج الأدبى، تتسم بالعودة إلى نظم الشعر وتكريس أشكال نثرية قصيرة للغاية.
١٩٦٠ الخالق، مجموعة من الأشعار ومن القطع النثرية القصيرة جدا.
١٩٦١ منتخبات شخصية، مختارات لبورخيس من نثره وشعره المفضلين. يتقاسم مع صامويل بيكيت جائزة الناشرين الدوليين وقيمتها ١٠،٠٠٠ دولار. وفى الخريف يسافر مع أمه متوجها إلى جامعة تكساس تلبية لدعوة ليحاضر عن الأدب الأرجنتينى.
١٩٦٢ محاضرات فى جامعات شرقى الولايات المتحدة. يعود إلى بيونوس آيرس وإلى الجامعة حيث يقدم مجموعة محاضرات عن اللغة الإنجليزية القديمة. أول كتاب يطبع ينشر له بالإنجليزية متاهات، ومجموعة مختارة من بعض أفضل كتاباته النثرية، وقصص.
١٩٦٣ يسافر لجولة قصيرة فى أوروبا (اسبانيا، وسويسرا، وفرنسا) وإنجلترا حيث يحاضر حول موضوعات أدبية إنجليزية واسبانية وأمريكية. وفى وقت لاحق يسافر إلى كولومبيا ليحاضر ويتسلمّ شهادة فخرية من جامعة لوس انديس.
١٩٦٤ فى باريس تخصص ليرن عددا خاصا من ٥٣٨ صفحة لبورخيس وإنتاجه. ظهور: أعمال شعرية (١٩٢٣ - ١٩٦٤)، مجموعة تتضمن أحدث أشعاره.
١٩٦٧ يتزوج من إلسا استيته ده ميلان. يسافر متوجها إلى جامعة هارڤارد ليلقى سلسلة من المحاضرات خلال الفصل الدراسى الخريفى.
١٩٦٩ مديح للظلام، شعر ونثر، والآخر، الذات، شعر.
١٩٧٠ تقرير برودى، مجموعة جديدة من القصص القصيرة. ينتهى زواجه الذى دام ثلاث سنوات بالطلاق.
١٩٧١ يختار عضوا فخريا بالأكاديمية الأمريكية للفنون والآداب والمعهد القومى للفنون والآداب. تمنحه جامعة كولومبيا وجامعة اكسفورد شهادتين فخريتين.
١٩٧٢ ذهب النمور، شعر ونثر.
١٩٧٣ مع عودة خوان دو مينجو بيرون إلى الأرجنتين لتولى رئاسة البلاد، يستقيل بورخيس من منصبه كمدير للمكتبة الوطنية.
١٩٧٤ نشر الأعمال الكاملة التى تقع فى ١١٦١ صفحة، وتشمل ثمانية مجلدات من الشعر (تضم اربعة منها قطعا نثرية قصيرة)، وخمس مجموعات من المقالات، وثلاثة مجلدات من القصص القصيرة.
١٩٧٥ الوردة الغامضة، شعر، وكتاب الرمل، قصص قصيرة، ومقدمات، مجموعة من المقدمات المكتوبة لكتب مؤلفين آخرين.
١٩٧٦ يقوم بتدريس مجموعتين من المقررات الدراسية عن الأدب الأرجنتينى خلال الفصل الدراسى الشتوى بجامعة ولاية ميتشيجان ويقدم مجموعة من خمس محاضرات باللغة الإنجليزية. العملة الحديدية، شعر ونثر.
١٩٧٧ تاريخ الليل، شعر.
١٩٧٨ أسفار واسعة فى انحاء أوروبا، وأفريقيا، والشرق.
١٩٧٩ أعمال كاملة بالاشتراك، ومجموعة من ثلاثة عشر كتابا مؤلفة بالاشتراك مع مؤلفين آخرين بين ١٩٤٢ و١٩٧٨.
١٩٨٠ يتقاسم مع الشاعر خيراردو دييجو جائزة ثيربانتيس الأدبية الأسبانية.
١٩٨١ تسع مقالات دانتية، مقالات.
١٩٨٢ يسافر إلى الولايات المتحدة وأوروبا.
١٩٨٣ يُمنح وسام جوقة الشرف الفرنسى.
١٩٨٤ أطلس، مجموعة من النصوص القصيرة لبورخيس تصحب صورا فوتوغرافية التقطتها رفيقته ماريا كوداما خلال أسفارهما.
١٩٨٥ المتآمرون، شعر ونثر. فى نهاية السنة يغادر بيونوس آيرس مع ماريا كوداما من أجل إقامة غير محددة فى أوروبا.
١٩٨٦ فى أبريل يتزوج من ماريا كوداما فى جنيف، سويسرا. يموت فى ١٤ يونيو فى تلك المدينة نفسها. ■

تنويه حول موضوع

هل بريطانيا مجتمع عنصري؟

جاءنا من الأستاذ على عوض الله كرار ما يفيد أن موضوع «هل بريطانيا مجتمع عنصرى؟» قد سبق نشره فى مجلة «الشرق الأوسط» (العدد ٣٩٠ - ١٩٩٣/١٢/١٥). وقد تفضل بإرفاق صورة من النص المنشور قبل أن تنشره «القاهرة» فى عددها الأخير (١٣٦ - ١٩٩٤/٣/١٥).

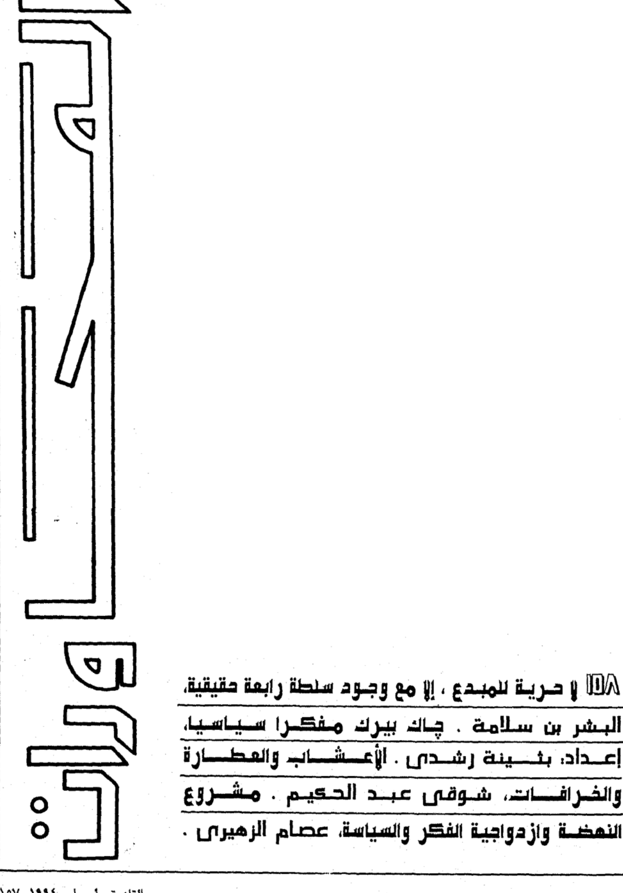
ونحن إذ نشكر الأستاذ كرار على ملاحظته، نلفت النظر إلى أن الأستاذ صلاح هاشم كاتب الموضوع المذكور قد كتبه خصيصًا لمجلة «القاهرة»، وانه لم يتصل بنا مطلقا قبل أو بعد نشره فى مجلة أخرى لم نطلع عليها.

وبهذه المناسبة نناشد السادة الكتاب ألاّ ينشروا المادة المقدمة إلى «القاهرة» فى مكان آخر إلاّ بعد إخطارنا بذلك. وسوف تقاطع المجلة كل كاتب لا يحترم هذه القاعدة.

التحرير

تصحيح

سقط سهوا من مقالة «عنصرية الولايات المتحدة فى تصاعد» اسم الكاتب «ديڤيد ديبويس» الذى أشرنا إليه فى مقدمة ملف العدد الماضى دون ذكر اسمه مع المقال. أما الأستاذ مدحت ميخائيل فهو مترجم المقال.



أدب ونقد
١٥٨ لا حرية للمبدع ، إلا مع وجود سلطة رابعة حقيقية، البشر بن سلامة . چاك بيرك مفكرا سياسيا، إعداد: بثينة رشدي . الأعشاب والعطارة والخرافات، شوقي عبد الحكيم . مشروع النهضة وازدواجية الفكر والسياسة، عصام الزهيري .

مع وجود سلطة رابعة حقيقية: حرية للمبدع

البشير بن سلامة*

قال إن جوهر الإبداع يبقى اللغز الذى لا يقدر على فكه لا الباحث ولا الدارس ولا النّاقد ولا اللغوى الحصيف إلا من وجهة معينة لا تفى بالحاجة، ولا تلم بجوانبه المعقدة العديدة. هو يكمن فى هذه العفوية التى لا تعرف التقنين ولا تخضع لقواعد مسبقة بل هو من شأنه أن يقحم الكائن المبدع بكليته فى هذا الذى اعتبره هو نفسه رؤيته الخصوصية ونظرته الفردية المتفردة للعالم وكونه الذى لا يشاطره فيه أحد وحياته المحتوية على وجوده. إن الإبداع بهذه القوة وبهذه الدرجة من الصفاء يكون قد استوفى كل مقومات كينونته واحتضن جل معادلات صيرورته وحوى كمال فيضه ونفى عن كيانه كل ما من شأنه أن يجرده من فضله، وفضله أنه لا يراد من وراء عمله الأوفى لا سلطة ولا إثبات حرية ولا مجد. ولكن الإبداع بهذه الصورة لا يقف عند مشيئة المبدع بل يتجاوزه وينحرف به عما رضيه له صاحبه ويجبره على أن يلتقى بمفاهيم خارجة عنه هى تارة سليلة سلطة ما، وطورا ربيبة ضرب من المجد وأخرى ربيطة الحرية عندما تلتقى بحرية الآخر. وبمعنى آخر يكون الإبداع قد التقى عند ذلك بعالم غير عالمه قد يوفر له الظروف التى بها يشتد عوده وفيها يبلغ كماله وبفضلها يشيع كما لم يكن يحسب لذلك حسابا، وقد يسد فى وجهه كل الأبواب، فينحسر ويصيبه شىء من الإشتاء إلى حين.

إنى سأتحدث انطلاقا من هذا الضرب من الإبداع ضاربا صفحا عن كل أنواع الإبداع التى يطلب من ورائها شىء من السلطة أو ذرة من المجد أو هبة ريح من رياح إثبات الحرية. إذ الإبداع حر من تلقاء نفسه أو لا يكون. ولكن درجاته وأصنافه وأنماطه قد تكشف من أول وهلة عن مدى قربه من جوهره أو بعده عنه وقد تُبرز احتضانه التام للعفوية الخلاقة أو تنصله منها انسياقا إلى دواعى الصنعة والتوظيف والأيديولوجيا.

غير أن موضوعنا لا يتناول الحديث عن الإبداع بل عن هذا العالم الذى يلتقى به إما ليبرزه للناس ويكمل شوطا من أشواط وجوده ويعمل على أن يجعله مؤثرا فعالا وإما ليقذف به وقتيا فى متاهات النسيان ويحبسه إلى حين فى قمقم من قماقم البهتان.

هذا العالم الذى يحس بحاجة إلى الإبداع ويتفاعل معه كارها أو منساقا هو الذى بقى إلى يومنا هذا غامضا فى جل الأذهان حتى أذهان المبدعين به المتلقين للمادة الإبداعية لأن المبدعين فى الواقع غير مطالبين بفهمه وربما غير قادرين على فهم الآلاتية المعقدة إلا إذا قووا على الانتقال فعلا من مرتبة قلاع الإبداع وأسواره وأبراجه إلى مرتبة هذا العالم الذى يتفاعل مع الإبداع والمبدعين إن سلبا أو إيجابا. هو متشابك الأطراف غامض المنحى محمل باللبس لأنه تتنازعه ضروب من السلطة (وليست السلطة السياسية إلا ضرب منها ولكنه أهمها) وتعمل فيه عوامل من التأثيرات مختلفة وتتنازعه عناصر من النفوذ الاجتماعى فعالة. فالسلطة مهما كانت من شأنها أن تقرر وترتب شؤون الناس وتحكم، بينما عناصر التأثير هى تلك التى لها نوع من العلاقة الاجتماعية التى فى صلبها يمكن لشخص أو مجموعة من الأشخاص تغيير سلوك غيره من الأشخاص أو المجموعات، أما عوامل النفوذ الاجتماعى فهى الروابط التى فى صلبها يتوصل إلى تغيير سلوك الآخر بواسطة ضروب الجزاء القادرة على تسليطها عليه سواء بالحرمان أو الحظوة. ولكن الذى يبرز واضحا جليا ضمن هذا العالم الذى يتفاعل مع الإبداع ويقاسمه الفه هو فى أغلب الأحيان جهاز الدولة والأحزاب والرأى العام ومجموعات الضغط. وهى كلها منظمة يقرأ لها حساب وتمثل الحركية السياسية التى لها تأثير أكيد على الإبداع والمبدعين لأن هناك فى صلب عناصر هذه الحركية السياسية ذرة من النفوذ الثقافى الذى يجهد أن يجد ضمنها مكانا تارة مرموقا وأخرى باهتا.

إن هذه الذرة من النفوذ الثقافى متداخلة فى عناصر الحركية السياسية وهى جزء من هذه القوى الخارجية بالنسبة إلى الحركية السياسية ولكنها قائمة بذاتها وتأثيرها لا يمكن بأية حال إهماله وهى بالضبط ما يسمى بالنظام الثقافى.

إن النظام الثقافى كما يحدده علماء السياسة يرتكز على عناصر أربعة هى التصورات والتمثلات والمثل والمعايير وأنظمة التعبير، فالتصورات والتمثلات هى «مجموعة المفاهيم والصور التى بواسطتها يؤول الأفراد والمجموعات الكلية الاجتماعية التى يعملون ضمنها على فهم أوضاعهم الخاصة وإمكاناتهم الذاتية ويحرصون على بناء إستراتيجيات الفعل لديهم. وهذه التصورات تكون عقلية وكذلك عقدية وترجع إلى كل ما يهم الرأى العام فى هذا الباب».

أما المثل فهى راجعة إلى هذه التى يكون بها للفعل غاية، هى من قبيل القيمة وتعبر عن ضرب من الرؤية تتعلق بالإنسان الاجتماعى وتكون نوعا من توقع المستقبل. وبهذه الصورة يمكن أن تكون بمثابة المرشد فى باب تقييم الأوضاع المحسوسة وإعداد الإستراتيجيات».

وفيما يتعلق بالمعايير فهى من شأنها أن تضبط معايير العمل وتكون بهذه الصورة الإطار الذى فيه تندرج نظرية القيم وبه تضبط بعض تراتيب العمل ويتم نفى البعض الآخر منها».

والعنصر الرابع الذى يرتكز عليه النظام الثقافى فى صلب هذه القوى الخارجية بالنسبة للحركة السياسية هى «أنظمة

* وزير الثقافة السابق فى تونس

التعبير وهى فى الواقع تكون حاملة للعناصر السابقة ولكنها تظهر وكأنها قائمة بذاتها وهى فى الواقع مدار الصراعات الحقيقية ورهاناتها».

من هنا يتبين أن الإبداع مندرج ضمن هذا النظام الثقافى ولا يمكن له أن يستقيم ويقوم بدوره على أحسن وجه ويزدهر كأشد ما يكون الازدهار إلا ضمن هذا النظام الذى يجب أن يكون قائمًا بالذات فى صلب القوى التى تتفاعل داخل الحركية السياسية ولو كانت تعد من القوى الخارجية بالنسبة إليها.

والالتباس الكبير الذى سيطر منذ القدم على الأذهان قبل بروز الأنظمة الديموقراطية يتمثل فى طموح أهل الحكمة والفلاسفة والفكر والأدب فى المشاركة فى الحركية السياسية وفرض ما يعتبرونه الأسلم والأفضل للمجتمع. وترتب عن هذا الالتباس حالات ثلاث. فإما أن يكون القائمون على السياسة هم أنفسهم واعون بوجوب النظام الثقافى وأهميته اعتقادا منهم بأنه من شأنه أن يحفظ توازن المجتمع ويقلل من العثرات فيكون الازدهار الثقافى ويكون التسامح وإحلال الحرية التى يجد فيها المبدع كمال ازدهاره وتألقه. وإما أن يكون القائمون على السياسة غير واعين بالظاهرة الثقافية بل يعتبرونها ترفا أو منغصا للحكم باعثا للشغب والفوضى فى الحالات القصوى فيكون سوء التفاهم والعنت والمصاعب للطرفين. ورغم هذا فلن يكون ذلك مانعا للإبداع. وإما أن يدعى المبدع عندما تسنح الظروف إلى تقلد مهام سياسية فيضطر أحب أم كره إلى التخلى عن النظام الثقافى الذى كان ينتمى إليه والانغماس بكليته فى اللعبة السياسية بطقوسها والانياتها البعيدة عن التصور الثقافى بتصوراته ومفاهيمه وتمشياته لا يمكن له أن ينجح فى الميدان السياسى إلا إذا اندمج فى الحركية السياسية وأخذ بعين الاعتبار الانياتها ومقتضياتها.

أما فى البلدان الغربية التى بدأت تمارس الديموقراطية كشكل من أشكال الحكم فإنها وعت بأن « ليس هناك فى العالم إلا قوتان: السيف والفكر وبطول المدة يتغلب الفكر على السيف» (نابليون). وأنه «لا تظهر الكتابة فى مكان ليست فيه بذرة الدولة» (ليفى ستروس). وأصبح من المتعارف أنه لا يكون التوازن فى دولة ما إلا بوجود وظيفتين: «الوظيفة السياسية والوظيفة الفكرية، والمثقف له وظيفة فكرية ورجل الحكم له وظيفة سياسية وهما الأخوان العدوان». هذا التحليل سيتبين لنا خطؤه وهو السبب فى أن كثيرًا من المثقفين فى الغرب لا يريدون سلطة ثقافية دستورية. لأن الوظيفة السياسية فى اعتبارهم «حال كهنوتية والوظيفة الفكرية حال سياسية». وينجر عن ذلك بالطبع طموح الأيديولوجيين إلى الاستيلاء على الحكم لتطبيق أفكارهم ولو بالقوة والتنكر للمبادئ التى كانوا ينادون بها وربما ضحوا بحريتهم فى سبيلها. وما وقع فى المعسكر الاشتراكى إلا دليل على وجود هذا الالتباس فى الأذهان. وظنوا أنهم على صواب. وما زالت الأخطاء تتكرر عند أولئك الذين لم يتعظوا بما يفرضه الواقع ولكن الشعوب والأفراد هى التى تدفع الثمن غاليا.

وعلى كل فإن البلدان الديموقراطية ما زالت تتصور بدرجة أسلم وأبعد عن كل أيديولوجيا أنه لا يمكن أن يكون حكم فى دولة تعمل مؤسساتها ونظمها بصورة طبيعية بدون هذين الوجهين المتقابلين لحكم الناس كل واحد «قسمته ولا أحد يمتلكها كلها وفى الآن نفسه». وأصبح المثقف هو الواسطة المرموقة بين الحاكم والمحكوم. وهو الذى «ينقل إلى الآخرين مايفكره الآخرون «أى أنه قبل كل شىء هو رجل الاتصال. فعلاقته هى أساسا بالناس قبل أن تكون مرتبطة بالأشياء والمفاهيم. وقال أحد كتاب الغرب: «إن رجال الفكر وأعنى أولئك الذين يفكرون ولا أعنى حاذقى التسلية والمشعوذين وطفيليى الفكر المتكسبين به هم تراجمة الفكرة فى سديم الحياة... وسواء كانوا علماء أو فلاسفة أو نقادا أو شعراء فإن مهنتهم الخالدة تتمثل فى ضبط الحقيقة التى لا تحصى عن طريق الصيغ والقوانين والتآليف وبواسطتهم تفصح الحقيقة عن نفسها وتنتظم وتتنامى ومنهم ينبع الفكر المنظم ليصحح ويقود ما يعتقده الناس وما يحدث من أحداث».

إن النظام الثقافى فى هذه البلدان كان إلى وقت قريب ممثلا فى الصحافة ولهذا سميت السلطة الرابعة. ولقد لعبت الصحافة منذ ظهورها فى البلدان الديموقراطية دورا كبيرا سواء كانت صحافة الرأى أو الأخبار أو صحافة مختصة وكانت الحرية التى تتمتع بها هى جماع الحريات (حرية الرأى والمعتقد والاعتراض والرد والنقد). فكانت بحق السلطة الرابعة بأتم معنى الكلمة. ولكن عندما أصبحت الصحافة مرتكزة على الإعلام الكبير معرضة عن طبيعتها الأولى وهى صحافة الرأى بالأساس تحولت عن دورها الأصلى الذى يؤهلها لتكون السلطة الرابعة وأصبحت متخبطة فى مشاكل عديدة وأهمها حريتها إذ هى باتت «تتأرجح بين حرية الفرد وحرية المؤسسة». فهى إن استقلت تجاه قوة المال ارتمت فى أحضان القوة العامة وإن انساقت إلى قانون الرسالة الإشهارية تكيفت بحسب ما يمليه عليها هذا القانون أما إذا حاولت الهروب من كل الضغوطات أرهقتها التكاليف فإما الرجوع إلى الجادة وإما الموت.

ونتج عن كل هذا أنها بعد أن كانت مرآة للنظام الثقافى تعبر عن كل ما يرمز إليه مهيئة كل الظروف ليبقى الإبداع حرا وليصدع كل ممثلى هذا النظام الثقافى بتصوراته وقيمه ومعاييره أصبحت لا تقوم بتلك الدور الأولى مما أدى بوزير الثقافة والتربية الفرنسى جاك لانث إلى أن يصرح قائلا: «إن ما يخضع له النظام الديموقراطى من دقة التوازن قد اختل» ويعنى بذلك أن الصحافة وإن بقيت تقوم بدورها الإعلامى قد تخلت فى حالات عديدة عن القيام بدورها كسلطة رابعة. ولقد قرأنا جدلا كبيرا فى صحف الغرب عن هذا الانحراف بعد ما وقع فى رومانيا عند الإطاحة بالنظام الشيوعى وبعد حرب الخليج.

ولئن كانت الصحافة بحكم هذه التحولات من تقدم تقنى بتكاليفه الباهظة ومن سيطرة الإشهار قد تحولت عن الدور الذى كانت تقوم به فى الأول كسلطة قائمة الذات حرة مستقلة عن كل السلط الأخرى (كان يكتب فيها الفلاسفة والكتاب الكبار) أصبحت تراقب من قوى مختلفة متنوعة هى نفسها لا رقيب عليها. وبحكم أن هذه القوى فى البلدان الديموقراطية هى تارة سياسية وأخرى اقتصادية أو دينية وغير ذلك من مجموعات الضغط واللوبيات فإن سطوتها حتى على الدولة لا تخفى على أحد. وبهذه الصورة تصبح الصحافة متحكمة فى الدولة ومن هنا جاء اختلال التوازن بين السلطات

فى النظام الديموقراطى. وبما أنها سلطة غير دستورية لا تعطى للمواطنين إلا ضمانا لا يفى بالحاجة وبما أن رقابتها هى «رقابة اجتماعية لا تخضع إلا إلى القيم المتعارفة ويقوم بها تحت طى الخفاء الجماعة المتعصبة التى لاتعمل إلا لصالحها فإن المؤسسة أصبحت فى طريق مسدود ومحل انتقاد الجميع . لهذا لم يعد مجالا لاعتبار الصحافة سلطة رابعة هى ملاذ أصحاب النظام الثقافى والمنتسبين إليه. بل إن القوم ذهبوا إلى التأكيد بأن الإعلام أصبح هو السلطة الرابعة (جريدة لوموند 31 أوت 1992). إذ كل شىء يجعل من الإعلام سلاحا شبه مطلق نظرا إلى أن «حكم الناس والتصرف فى أموالهم أصبح معقدا وأن المؤسسة البرلمانية انحسر أمرها وتهلهلت السلطات التنفيذية ووضع كل تأطير محل شك سواء كان سياسيا أو إداريا».

ولهذا فإن كل دولة فى حاجة إلى إحكام قبضتها على القوة الإعلامية وهى وسيلة للحكم أساسية فى كل أمة عصرية. وكل المسيرين فى البلدان الديموقراطية صرفوا جهدهم اليوم لإيجاد أحسن طريقة لمراقبة السلطة الرابعة والتوغل فيها والسلطة الرابعة ليست الصحافة بل هى الإعلام.

قد يذهب البعض إلى أننى ابتعدت عن موضوعنا المتعلق بحرية الإبداع فى الوطن العربى. ولكن رأينا كيف أن البلدان الديموقراطية التى تبدو فى الظاهر فاسحة المجال للإبداع أكثر من غيرها تشكو من تحويل السلطة الرابعة عن وجهتها الحقيقية وتعترف بأن هذه السلطة أصبحت للإعلام وهو مما دعا إلى تقليص دور النظام الثقافى الحقيقى الذى بينت بإيجاز مقوماته فى أول هذا الكلام والذى كانت الصحافة هى مرآته والممثل له. وليس من الغريب أن علت الأصوات فى الغرب لتشكو أيضا غياب جهابذة الفكر والفلسفة والشعر فى مجتمعاتها والحال أن أجهزة الإعلام القوية منصرفة إلى شغل الناس بالتفاهات والأحداث العرضية وبالتسلط حتى على دور النشر لتكييف صادراتها وخدمة أغراضها وإشاعة الإنتاج الذي يتماشى مع غاياتها. فإذا كانت البلدان الغربية هذه حالها وإذا كانت البلدان العربية بصدد تقليد الغرب والسطو على أسباب قوته المادية والإعلامية فإن النتيجة الحتمية هى أن العالم بأجمعه يبتعد شيئا فشيئا عن جعل السلطة الرابعة الحقيقية المتمثلة فى النظام الثقافى تقوم بدورها على أحسن وجه.

ما العمل إذن؟ إن علماء السياسة يعرفون أن ليس هناك سلطة حقيقية إلا فى إطار مؤسساتى وطالما أن النظام الثقافى الذى هو فى الواقع السلطة الرابعة لم يجد مكانه بين السلط الثلاث وبقى تتجاذبه قوى مختلفة خفية تارة وبارزة تارة أخرى فإنه لا مناص من التفكير فى إحداث مجلس ثقافى ينص عليه فى الدستور ويكون بمثابة السلطة الرابعة التى تمثل النظام الثقافى بصلاحيات مضبوطة وفى استقلالية تامة عن جميع السلط وعن كل مجموعات الضغط.

إن المجلس الثقافى بهذه الصورة يكون دوره هو إيجاد التوازن بين السلط الأخرى رائدهُ خدمة الصالح العام وتجنيب الدولة العثرات وتنبيهها إلى الثغرات وذلك بلفت النظر لإنارة الرأى العام.

ولكن ممن يتكون المجلس الثقافى؟ وهل يمكن أن يكون فى منأى عن الضغوط والمنابلات.

إن المجتمعات المتحضرة العصرية أصبحت لا تستغنى عن ظاهرة صحية أصبح لها شيئا فشيئا تأثير على المجتمع وهو وجود الجمعيات الثقافية وأصنافها العديدة الفكرية والأدبية والفنية والعلمية والصحافية والمنشغلة بحقوق الإنسان وغير ذلك. وهذه الجمعيات تمثل فى مجموعها النظام الثقافى للمجتمع وتتركب هيئاتها من أبرز الشخصيات التى يعرفها الرأى العام فى مجال من مجالات الثقافة ويطمئن إليها لنزاهتها وخدمتها الصالح العام والعمل على تجنيب المجتمع المزالق، أليس من المعقول أن يكون لهذه الجمعيات التى أفرزها المجتمع كنخبة واعية تمثيل فى أعلى مستوى؟ ثم أليس من العملى أن تنتخب هيئاتها فى جلسة عامة كدرجة أولى قائمة مضاعفة مرتين أو ثلاثا لتعرض فيما بعد على الشعب لانتخاب مجلسه الثقافى؟

قد يظن البعض أن هذا من أحلام المثقفين. ولكن ألم يحلم المثقفون منذ القدم بأمور كانت تعد ضربا من الخيال. ثم تحققت فيما بعد؟ ■

جاك بيرك مفكرا سياسيا

إعداد : بثينة رشدي

قا إن حرب الخليج كانت مسرحية تجريبية ألفتها الاستراتيجية الأمريكية لامتحان أهدافها بعيدة المدى، هكذا قال المستشرق الفرنسى المعروف جاك بيرك فى سياق تصريحات أدلى بها إلى الصحفيين الأجانب بفرنسا.

وتحدث عن النظام العالمى الذى يفرضه الغرب اليوم فى أركان الأرض كافة على حساب الشعوب ورد سبب التطرف إلى فشل بعض الأنظمة فى أوروبا.

وأضاف أن هناك خطوة قصيرة لا يستطيع أى مستشرق أن يخطوها وهى أن كل أمة يجب أن تنظر إلى نفسها بعين الآخرين كى تتطور وتنهض.

ولد جاك بيرك بالجزائر فى ٤ يونيو عام ١٩١٠ وأنه حصل على ثلاث جوائز منها الجائزة الثانية فى مسابقة فرنسا العامة للأدب والفنون عام ١٩٢٦. مما جعله يتجه إلى الدراسات الأدبية وبعد حصوله على

ليسانس الآداب فى الجزائر، قام بتحضير الأجريجاسيون فى الآداب، من عام ١٩٣٠ حتى عام ١٩٣٢. لكن «نزعته الافريقية» جعلته يترك دراسته بالسوربون ويتجه إلى دراسة اللغة العربية فى منطقة «هدنا» بالجزائر. ثم عمل مفتشًا مدنيًافى المغرب بين عامى ١٩٣٤ و ١٩٥٣ مما ساعده على ممارسة اللغة العربية واكتساب الخبرة بالبشر وجعله يعمق معرفته فى مجال التشريع الإسلامى. ومنذ عام ١٩٤٤ وحتى عام ١٩٤٧ اقترح بعض الاصلاحات الزراعية فأثار غضب الحكومة فى البلاد وتم نفيه فى منطقة نائية فى فترة ما بين عام ١٩٤٧ حتى ١٩٥٣ حيث درس علم السلالات البشرية وقدم بحثًا علميًا طويلا تحت عنوان «البنيات الاجتماعية فى أقصى شمال الأطلسى» ونشرت مرتين. وكان عدم استقرار حكومة الوصاية الفرنسية فى الجزائر سببا لتركه البلاد والرحيل إلى مصر. وعمل خبيرًا لمنظمة اليونيسكو واستكمل دراسته فى الإسلام والعلوم الاجتماعية. والمعروف أن جاك بيرك تأثر طوال حياته بمدرسة الحوليات الفرنسية وعلى رأسها «مارك بلوچ» و «فرناند بروديل» و «لوسيان فيڤر» و «لويس ماسينيون» كما عمل بالقسم السادس بمدرسة الدراسات العليا. ثم بـ «كولاج دى فرانس» حيث ظل يدرس تاريخ الإسلام المعاصر بها مايقرب من ربع القرن. ومنذ منتصف الخمسينيات وحتى اليوم يدرس ويبحث فى الخارج فى إطار منظمة اليونيسكو والجامعات الأهلية لعدة دول فى العالم الثالث.

ولجاك بيرك علاقات متنوعة بالمثقفين ورجال السياسة العرب أبناء جيل الاستقلال.

كما نشر خمسًا وعشرين دراسة فى التاريخ الاجتماعى للإسلام، منها على سبيل المثال وليس الحصر، دراسة تحت عنوان عرب الأمس والغد (دار نشر لوسوى - الطبعة الثالثة عام ١٩٦٠) وداخل المغرب (دار نشر جاليمار عام ١٩٧٨) وإسلام كل عصور العالم (دار نشر سندباد عام ١٩٨٤).

ويولى جاك بيرك اهتماما كبيرا بنظام المجتمعات الإسلامية والمسألة الخطيرة المطروحة على الساحة فى العالم الإسلامى وهى العلاقة بين التطور التقنى والنماذج العرقية والدينية.

ويقيم جاك بيرك الآن فى بلدته «لوند» منذ خروجه على المعاش عام ١٩٨١ حيث ترجم معانى القرآن الكريم إلى اللغة الفرنسية (١٩٩١) وعن حرب الخليج الأخيرة يقول: - «هوجم العراق من قبل كل دول العالم لعدوانه واعتدائه على دولة الكويت. هذا الصراع كان من الممكن أن ينتهى باللجوء إلى المنظمات الدولية والتحركات السياسية والوساطات والمساعى الحميدة.. الخ

وللأسف لم تحدث مثل هذه الأشياء. لم يبق فى بغداد أى ممثل للدول العظمى مثل السفراء الأمريكيين والفرنسيين. لكن تمركزت القوات الأميركية والانجليزية والفرنسية منذ الأيام الأولى للغزو فى عرض الخليج. ترى، هل كل ذلك لا يعنى أنهم يرغبون فى تحرير الكويت باللجوء إلى العنف لاغين كل السبل الدبلوماسية ؟ ويجيب بيرك لأن العراق كان من الدول غير المرغوب فيها من الغرب بصفة عامة ويبدو أن حرب الخليج تندرج تحت استراتيجية أمريكية ذات أهداف واسعة وعميقة. وفى الوقت الذى كاد فيه الاتحاد السوفيتى أن يسقط أراد البنتاجون أن يحول مسار الأسلحة والمعدات الذاهبة إلى الشرق ويمده بقوة لايستهان بها.

وتحدث عن الوضع الداخلى بالعراق قائلا:

«إن نتائج الحرب غير إنسانية على الإطلاق بعد انتهاء العدوان، وأدى الحظر العام إلى عزلة العراق ووضعه فى حالة من اليأس انتابت كل المواطنين هناك والأطفال على وجه الخصوص. وكان يجب على المسئولين عن حقوق الانسان أن يهتموا بهذه القضية. لكن للأسف الشديد هؤلاء كان لهم اهتمامات أخرى يحركون أويريدون تحريك وإعادة من جديد للسياسة القديمة للانفصال بين الشمال والجنوب.الطوائف السنية من جهة والكردية من جهة أخرى، بين العراقيين من أصل عربى والآخرين من أصل كردى، دون الاهتمام بالأحداث الدائرة حولهم مثلما يحدث فى تركيا وإيران دون النظر إلى نتائج أخرى.

ويعمل صندوق النقد الدولى على منح القروض بفوائد قد تساعد الدول الفقيرة لكن هذا مالم يحدث.

وعن الإرهاب فى الجزائر ومصر قال: -

أولاً: إن الوسائل الإرهابية هى تعبير عن خيبة الأمل واليأس بصفة عامة ولكل دولة ظروفها الخاصة. يوجد نماذج رائعة من البلاد التى تستحق الثناء على مقاومتها للإرهاب وترسيخها للاشتراكية وأريد أن أتحدث هنا عن الاشتراكية الناصرية أو بعض محاولات حزب البعث فى بداية نشأته. يجب دراسة كل حالة على حدة. لكن لا أحد يستطيع إنكار أن هناك فشل. لماذا هذا الفشل؟ ذلك لأن الدول العظمى المُستعمرة كانت تجد فى الدول الصغيرة غاية لذاتها تريد الاستيلاء عليها فقط، دون الاهتمام بالجانب الاجتماعى والاقتصادى والثقافى.

وحول الخصائص المشتركة للنظام العالمى الجديد الذى تبناه الغرب علق جاك بيرك قائلا إنه كان هدف كل الحكومات الغربية هو تدعيم وتقوية سلطتها. وكان ذلك يريح القوى العظمى القديمة المسيطرة والتى كانت تعمل على الأ تحكم بشكل مباشر. فهى تهتم أكثر بمنح القروض للدول المحتاجة بفوائد عالية تصل أحيانًا إلى حد «الربا» وأشار بيرك هنا إلى مايفعله صندوق النقد الدولى فى الهيئات الأخرى من هذا النوع. فهى لعبة خداع. فتصل ديون الجزائر مثلا إلى ٢٧ مليار دولار. فكيف تقوم بسداد كل هذه الديون دون اللجوء إلى سياسة التقشف التى لاتتفق مع سياستها لبناء هيكل اجتماعى جديد؟فتصبح دائرة مفرغة لهذا السبب تحدث جاك بيرك عن التصادم الموضوعى الذى تم بين بعض القوى الناتجة عن فترة ما بعد الاستعمار وبين القادة الحاليين للعالم الراسمالى. إذن، يجب ألاّ ندهش حينما نجد أن عددا من

الدول الإسلامية قد اتجهت لنظم وأساليب فى الحكم تراها خير وسيلة للنهوض بالبلاد بعد الفشل الذريع الذى لحق بالنظم الغربية نتيجة لشدة فساد الحكم أو للنظم البيروقراطية ولم تحاول أوروبا تقديم أى حلول فعالة فى هذه المشكلة.

تاريخيًا، نجد أن كل دولة لها تجاربها الخاصة بها، فترى أن خير وسيلة للخلاص هى العودة إلى «الدين» وذلك ما يدعيه المتطرفون. هكذا تبدو المشكلة لأن الدول الإسلامية قد مرت عليها مثل هذه الأزمات عدة مرات منذ نهاية القرن التاسع عشر.

ويكفى أن نقلب صفحات التاريخ كى نرى الحركة الوهابية فى السعودية فى القرن العشرين وحركة الإخوان المسلمين فى مصر... الخ. والتى نراها تعود مرة أخرى فى مصر وفى شمال أفريقيا أو فى دول أخرى، وهى حركات دينية ليس لها جذور ولا أحد يدرى مدى فاعليتها وصلاحيتها للتطبيق. ويجب فى هذه الأحوال اللجوء إلى تحليلات اجتماعية لاعقائدية. وهناك سؤال يطرح نفسه : هل مايحدث الآن هو عبارة عن نهضة دينية حقيقية؟ فتصبح هذه ظاهرة حيوية، محورية يخشاها الجميع «يقول بيرك» لكنى أرى أنها مرحلة بسيطة وقصيرة جدًا تطفو على السطح لأهداف سياسية بحتة وسوف تسقط فى أقرب فرصة. لا نستطيع أن ننكر أنها قادرة تمامًا على تشتيت المجتمع وتفريقه وأنها نجحت فى فرض سياسات معينة على المجتمعات الإسلامية، لكنها رغم كل ذلك لن تدوم كثيرًا.

هل هناك علامات لنهضة دينية فى الفكر والسلوك؟ هكذا يتساءل بيرك ويجيب:

بلا شك هناك أشياء كثيرة تحول بين المجتمعات فى العالم الثالث وبين النهضة الفكرية والدينية فمن حق كل المتخصصين والمهتمين بهذا الموضوع أن يرفضوا هذا المعيار وهذا التحليل أيضًا.

وردًا على سؤال: هل أن ازدهار الدول - الأمة عاجز عن مواجهة القومية الصاعدة، أجاب جاك بيرك قائلا إنه من الخطأ الشديد أن تهمل القضية القومية لقد تحدثنا كثيرًا عن الوطنية والقومية فى شمال أفريقيا دون الالتفات إلى أن هناك حركة وطنية للتحرير كان يجب عليها أن تصل إلى أهدافها وأولها: - الاستقلال. فلم ننكر اعجابنا بقوة هذه الحركة وعندما أقول «نحن» لاأقصد الغربيين المستعمرين فقط لكن أيضا بعض المراقبين اليساريين أو الديموقراطيين الذين لايبالون بهذه القضية. كثير من الغربيين يظنون أن هذه المجتمعات لابد وأن تنطلق انطلاقة مباشرة نحو الديمقواطية متخطية مرحلة الدولة - الأمة. هذا كان موقف كثير من الاشتراكيين ذوى أصول فرنسية فى شمال أفريقيا فترة ما بين الحربين كانوا مخطئين وأنا أيضا كنت مثلهم. ثم اقتنعت بعد ذلك أن النهضة الوطنية هى إحدى الدعائم الأساسية فى هذه القضية لكنها ليست آخر المطاف إذا كانت الأمة بمثابة مقدمة أو مدخل أو أساس ضرورى لابد وأن تقوم بتطوير النواحى الاجتماعية الاقتصادية والثقافية.

وأضاف قائلا إن الأمم العربية لم تكن أممًا بمعنى الكلمة لما يربط بينها من صلات القربى فى نطاق المجتمع الإسلامى وخلق نوع من اللبس دفع ثمنه طويلا الفلسطينيون لكن عبد الناصر كانت له طريقته الخاصة فى إدارة الأمة العربية. وعن الأخطار التى من الممكن أن تهدد العالم اليوم أستطيع القول إن أخطار الوحدة والسياسة الموحدة التى تفرق الثقافات فى التفاهة والسطحية لم تختف. أعتقد أن الطريق الوحيد الممهد أمام البشرية هو بالعكس «الاختلاف» وليس الوحدة. فيجعل الدول تنمو وتتقدم عن طريق التعددية فمن ناحية لو كانت هذه التعددية ناضجة فسوف تعبر هذه الدول عن نفسها مثل الدول الأخرى بل تنظر إلى نفسها بعين الآخرين ذلك يجعلها تتميز وتنضج ومن ناحية أخرى، سوف تتجه نحو هذه الدول وتعترف بوجودها وبكيانها مثلها تمامًا. لكن إذا اختلطت هذه الدول وذابت فى محور كونى واحد داخل سلسلة من قوى مبهمة وذلك ما كنا نريد أن نفعله فى أوروبا باتحاد «ماستريخت» فسوف نصل إلى طريق مسدود عقيم وضعيف. ■

الأعشاب والعطارة: والخرافات

شوقى عبد الحكيم

قا أكياس من الأعشاب والعطارة، أصبحت تفترش طرقات القاهرة وجوانب ميادينها العامة، لعلاج كل شىء بقدرة قادر وكتب عليها: لعلاج الالتهاب الكبدى، الكليتين انتظام دقات القلب، الأمعاء، البواسير، الشرج، الأسنان، سقوط الشعر، الحمل، آلام المفاصل وكل شىء، بما يذكرنا طبعا بشربة الموالد والأسواق القديمة، والحق نفسك.. قرب وجرب وشوف، عالج نفسك.

وإذا ما خلصنا من طب العطارة وشربة الشفا، والتوتيا والششم، طالعنا فيما بين زاوية وناصية شارع المفروض أنه سياحى، رجلاً ملتح صايع بميكروفون يطالب الرايح والجاى بالتبرع لبناء مسجد.. وزاوية ودار للأيتام، وأصبح لا يخلو أتوبيس أو قطار أو حتى مترو الانفاق من لحى وميكروفونات ومناحات أولئك النصابين والمشعوذين الذين أصبح لا رادع لهم، بمكرفوناتهم التى استحالت إلى أسلحة وحق مغتصب أو مكتسب فى أيديهم، عجزت الدولة بكامل

مؤسساتها عن الحد من هذا الازعاج المعوق علميا لكل وأى تنمية مادية كانت أو عقلية).

ولكى تكتمل الصورة وانتقلنا إلى رقعة بائعى الصحف والمجلات والمطبوعات، طالعتنا عشرات إن لم يكن مئات من الكتب والنشرات والكتيبات، كلها تتعرض لموضوعات الجن والسحر وسكان تحت الارض والاسياد والشياطين، واساليب الشبشبة او سحر المشاركة بمعنى أن «الشبيه يلد الشبيه»، يضاف إلى هذا بالطبع، خرافات «المخاوات» أى مخاوات الإنسى للجنية والعكس، وهى حكايات وحواديت وصل امرها إلى المحاكم، وبخاصة الشرعية أو تتسبب يوميا فى آلاف مؤلفة من الحوادث ما بين القتل وهتك العرض والزواج والطلاق وتشريد الاطفال، وتصل فضائح - المخاوات - ومسالكها الصوفية ما بين طريقة وأخرى إلى أسماع معظم المستشرقين وعلماء الآرية والسامية أمثال: نولدكه.. وتيودور بنفى وكتاباتهم الموسوعية فى هذا المجال، فلا شك أن عالم اليوم الذى استحال إلى قرية إليكترونية، يرصد ويستكشف ويصور ويسجل أمثال هذه الظواهر المشينة، والتى أصبحت تجرى عينى عينك تحت ابصار المثقفين والنقابات التى كانت يوما، دروعا ضارية فى مواجهة التخلف، مثل نقابة الاطباء والمحامين والمهندسين والمدرسين).

ناهيك طبعا عما يحدث من مهاترات خرافية عبر تجمعات ملايين البشر فى أسواق الجمعة بامبابة للريش أو زبالة هذه المدينة ذات الستة عشر مليونا - نهارا - وأسواق ثلاثاء الجيزة للمواشى من حمير وجمال وخردة - من الإبرة للصاروخ - وكذا أسواق مشعوذى الثعابين والحيات والأبراص والسلاحف، الرفاعية التى تحدث عنهم باندهاش ما بعده اندهاش، علماء الحملة الفرنسية، وسطوتهم وتعازيمهم على الثعابين وزواحف الأرض - إرث الصحراء - من مخلوقات «على بطونها تزحف.. وترابا تاكل وتقتات» فى سوق السيدة عائشة والمقابر المجاورة، وكلها مادة خصبة لا ينضب لها معين للمجلات والدوريات المصورة فى الغرب مثل المجلة الدولية التاريخية الجغرافية الأمريكية، ونظيرتها الألمانية - جى إى أو.. G E O، وكذا قنوات البى. بى. سى الأربع وجرائد ومجلات «فليت ستريت» أو شارع الصحافة بلندن، ومعظم المجلات الكبرى المصورة فى مجتمعات ما فوق التصنيع فى السويد والدنمارك وهولندا وسويسرا وكندا وفرنسا واليابان.

مادة طيعة مجالها الردة للخرافة والذهن الغيبى والقدرى والدهرى والوعيدى، وقاسمه المشترك هنا هو القسمة والنصيب والحظوظ، كما لاحظ ابو التاريخ ورائد علم الإثنوجرافيا هيرودوت منذ ٢٥ قرنا من الزمان، حول سبق المصريين اكتشاف «باسم اى إله يسمى كل شهر وكل يوم، وحظ من يولد فى يوم كذا» اى الأبراج الإثنى عشر وارتباطها بالحظوظ.. وهو ما ساد العالم اجمع فيما بعد (فالغريب ان مصر كانت على الدوام هدفا سياحيا وإثنوجرافيا للرحالة القدماء أمثال: سولون، وهيكاتيه الملطى، وابقراط، ويلينوس، واسطفانوس البيزنطى، وبلوتارخ، واسترابون، وديودورس الصقلى، وفيثاغورث والعشرات غيرهم.

لحين مجيء الإعلاميين الإليكترونيين وعدساتهم الراصدة لمجمل حياتنا المعاشة الآن وفى هذا المكان.

من هنا لاحظت خلال الثمانى سنوات التى امضيتها فى اوروبا، إكثارهم فى الحديث عن السحر والمخاواة فى مصر، واغتيال النساء لرجالهن فى المضاجع، وطب الأرصفة واستشراء الخرافة والذهن الخرافى، بل إن مهزلة صديقنا نصر حامد أبو زيد وتكفير زواجه أصبحت لا تخلو منها ندوة وحديث تهكمى فى معظم قنوات تليفزيونات الغرب والشرق بأساليب مؤسفة جارحة لمصر وتاريخها فى التنوير.

والخلاصة أن مثل هذه الظواهر المريضة غالبا ما تظهر وتزدهر مع أنظمة الحكم المتهافتة المفتقدة للتوجه المعادى للجهل والافقار والخرافة، أيا ما كانت وتحت أى أسماء.

أليس كذلك!! ■

مشروع النهضة وازدواجية الفكر والسياسة

عصام الزهيرى

قـ كان الاهتمام من قِبل «القاهرة» ومن قَبلها «إبداع» بقضايا النهضة والتنوير والاهتمام بالبحث عن الأدوات التى تكفل من جديد إحياء هذا المشروع الحضارى العظيم - كان له أكبر الأثر فى إثارة جدل واسع حول مفاهيم النهضة كالتنوير والأصالة والمعاصرة والديموقراطية والمجتمع المدنى ... إلخ - تمهيدا للأرض كى تستقبل المولود العظيم الذى أسماه الدكتور إسماعيل عبد الله بالنهضة العربية الثانية.

وبات من المتفق عليه - ضمنيا - بين من يكتبون أن مايكتبونه بهذا الشأن إنما هو ذخيرة المعركة المقبلة وبحث دؤوب يستهدف استخلاص ما يمكن استخلاصه دروسا نافعة للبدء فى المشروع الجديد من هذا المنطلق رأيت أن أقدم رؤيتى حول أسباب إجهاض مشروع النهضة الأول فى إطار البحث عن دروس للاستفادة وإيمانا بأن البحث عن أسباب الفشل هو أول طريق النجاح.

مشروع النهضة الأول :

شهدت أمتنا فى الفترة التى تلى مطلع القرن التاسع عشر التحرك الأول الرامى إلى الخروج من وهدة التخلف وتقديس القديم وتجاوز كل هذا إلى النظرة العقلانية الكونية الشاملة فى مختلف المجالات، وبغض النظر عن الاختلافات السياسية والأيديولوجية فقد كانت هذه الحركة نحو النهضة بكل أجنحتها ترمى إلى تجديد الحضارة العربية وفتح باب الاجتهاد من جديد.

وقد ازدحم التاريخ لهذا العصر بأسماء رواده فى كل المجالات ضمن العقاد وطه حسين فى الأدب إلى على عبد الرازق فى الفكر الدينى إلى قاسم أمين فى مجال تحرير المرأة.... إلخ

وكان المناخ السياسى السائد فى الأقطار العربية إبان ذلك هو مناخ التبعية السياسية من خلال الاستعمار العسكرى، وبالرغم من ذلك فقد شهد الفكر السياسى لمشروع النهضة تحركا متوازنا عبر مطالب لا تنفصم، فكانت المطالبة بالاستقلال السياسى مقترنا بالديمقراطية هى الصيغة الأكثر عمومية بين مختلف التيارات، ويرتبط بهذا المطلب أمور أخرى عُدت - آنذاك - من البديهيات مثل محو الأمية وتحرير المرأة... إلخ، ويشكل هذا كله فى المجموع مشروع النهضة الذى بلغ أوجه فى فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية.

الاستقلال

ومشروع النهضة :

حدث بعد ذلك أن حصلت الأقطار العربية فى غالبيتها على الاستقلال، وفى الوقت نفسه حدث تراجع فى مشروع النهضة العربية، فاختفت مفاهيم المشروع مع حلول النخب الحاكمة من أبناء الوطن العربى، ومهما كانت الأسباب التى أدت لذلك ولا يتسع المقام لذكرها فقد استلفت انتباهى ظاهرة خطيرة تعرض لها المشروع خلال مرحلتيه الصاعدة والهابطة وهى ما نتعرض له الآن.

مشروع النهضة

وازدواجية الفكر والسياسة :

مما يتضح للمتأمل فى تاريخ مشروع النهضة - وجود ازدواجية غريبة فى تطور المشروع بين أهل الفكر وأهل السياسة فبينما تواصلت جهود أهل الفكر ومثال لهم من تقدم ذكرهم وغيرهم فى مختلف المجالات حتى تبلورت مفاهيم النهضة واتضحت مطالبها كان مناخ الفعل السياسى لا ينبىء بما يتم على ساحة الفكر، فالأحزاب الصغيرة تابعة للقصر تترقب فرصًا للوثوب على السلطة وحزب الأغلبية معزول لا يقوم ولا يفكر فى القيام - بأى تحرك شعبى واسع، وتراجع مطلب الديموقراطية الذى هو فى الوقت نفسه مطلب مشروع النهضة على صعيد الفعل السياسى - إلى مجرد الخطب والكلمات إذن فلم يكن الأداء على مستوى الفعل السياسى مساويا للأداء التنويرى على المستوى الفكرى ومتواكبا معه بأى وجه من الوجوه، فلم تظهر القيادة الشعبية التى تتبنى هذه الأفكار وتكون فى الوقت نفسه قادرة على تحريك الجماهير المؤمنة بها أساسا - من أجلها.

المرحلة الثانية :

هكذا كان الحال فى المرحلة الأولى - مرحلة الصعود - وعلى الخلاف كان فى المرحلة الثانية - مرحلة التدهور، فى هذه المرحلة كانت الأراضى العربية قد حصلت فى معظمها على الاستقلال وعادت السلطة والثروة - أحيانا - إلى أهلها، وبدا الأمر مبشرا بميلاد جديد لمشروع النهضة الذى كان قد بدأ تدهوره بعد الحرب العالمية الثانية لأسباب لا نذكرها، ولكن ما حدث - للغرابة، كان على العكس تماما، لقد واصل المشروع تدهوره وحلت مفاهيم أخرى كمفاهيم الأمن والتسلح والتنمية... وغيرها محل مفاهيم مشروع النهضة، وشهد المشروع كله تراجعه الكبير، وبينما كان الأداء على مستوى الفعل السياسى عاليا فى مجالات توزيع الثروة ومجابهة الاستعمار، تدهور الأداء الفكرى إلى الحضيض وظهر من سُموا بـ «مثقفى السلطة»، واختفت مفاهيم النهضة من مجال الفكر كما اختفت قبلا فى مجال السياسة أو الفعل السياسى، وقد كان من أسباب هذا التراجع الفكرى وأهمها بلا شك غياب الديموقراطية وتداول السلطة.

وأخلص مما سبق إلى نتيجة مهمة ومحددة لمصير مشروع النهضة الماضى والمستقبلى.

المحاور والثمرات

فكما رأينا أن السياسة تعد محورا مؤثرًا من محاور النهضة، وقد أدى تخلفها من مستوى التطور الذى بلغته مفاهيم النهضة فى المرحلة الأولى إلى تدهور المشروع كله، ثم أدى تسببها فى تخلف الأداء الفكرى فى المرحلة الثانية إلى إجهاض المشروع كله، ووقفت بذلك حائلا دون اكتمال المشروع وتتويج الجهود المبذولة تحت لوائه وفى النهاية جنى ثماره الحضارية. وكان لهذه الازدواجية فى مدى تطور مفاهيم النهضة لدى كل منهما الفضل الأساسى فى فشل المشروع وتراجعه.

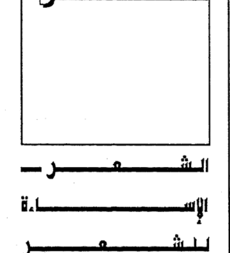
ومن هنا فإن أى مشروع يستهدف النهضة الحضارية يتوجب عليه أن ينتبه ومنذ البداية لهذه الاشكالية وأن يركز جهوده فى استكمال أدوات النهضة على مختلف المحاور منها محور الأداء السياسى للمشروع، ويسعى بكل طاقته لاستكمال هيكل البناء قبل الشروع فى تكسيته، حتى لانصبح كمن يحرث فى البحر، فالجيش فى تقدمه لا يستغنى عن ميمنة قوية وميسرة قوية وقلب قوى ولا بديل لضعفٍ فى أيها إلا الفشل والهزيمة ■



الإشارات والتنبيهات

١٦٦ مصر - الشعر - الإساءة للشعر ، محمود قرنى. سوريا - (صورة شخصية) لذاكرة شعرية أخرى ، عبد العزيز موافى . لبنان فؤاد رفقة وبنوة الشعر ، اسعد خير الله . الإمارات - الأداء الشعرى فى ديوان موت العائلة ، فتحى عبد الله . الأردن - عمان.. كيف تبدو قبل شتاء ساخن؟!! ، جهاد هديب . ليبيا - أوراق محمد فؤاد شكرى ، محمد ابو الاسعاد . السويد - انجمار برجمان ، بقلم : فدريكو فللينى. ترجمة : على نبوى عبد العزيز .

الإشارات والتنبيهات



الشعر - الإساءة للشعر

فإن أكبر العباقرة فى عصرنا - سيحتفظ للروائى خيرى شلبى، بالآلة التى جلبته إلى مجلة الشعر ليشرف على المنتج فى حقبته الأخيرة ولن نضع - نحن - اعتبارات ولا معايير كثيرة لعنفه غير المدروس، ما دامت الأمة قد أماتت اساتذتها واحيته، لأنه يملك الدلائل القوية على فسادنا واحتقارنا، ولن يمكنه ابدا إعادة النظر فى يقينه الجسور ولا فيوضه التى كشفت لنا عن بطل اسطورى يستطيع - وبلكمة واحدة - أن يسحل حكمة الماضى بلا رحمة، ليضع مكانها حكمة قلبه الطيب، ودموعه التى يسكبها ليلا ونهارا من اجل حفنة من الأشرار، المعزولين فى غابات التذكر، والذى يسميهم أحيانا: الشعراء.

سوف نجد المبرر - لدينا - لجهل الكثيرين بحركة الشعر المصرى فى حقبته الأخيرة، وسيخفى على الكثيرين من ذوى النظارات والبصائر، ما يجرى فى ساحته الآن، إلا أن المبرر - ذاته - من الصعوبة بمكان، أن نلتمسه للمشرف على تحرير مجلة الشعر رغم علمنا بانه من اصحاب النظارات السميكة، ومن هنا سنمنح نفسنا الحق مرة واحدة، أن نرد عليه معارفه الكلساء، التى جرحنا بها كثيرا ليس لكى نجرحه بها، لكنها فقط حصاة فى المياه الآسنة علّه ينتبه إلى ان هناك خارطة جديدة ترسم للشعر وان اسماء كثيرة اضيفت واسماء حذفت وان نصا جديدا يطرح آلية وجوده بقوة لتتزحزح آلية قديمة، هذا كله يحدث، بينما خيرى شلبى يغط بين طيات الكشكول الذى يحرره كل ثلاثة اشهر، ويطل علينا بافتتاحيته العصماء، التى تحمل من السباب ما يكفى الأمة باسرها وليس الشعراء وحدهم.

ففى مقدمته للعدد الأخير رقم حمل خيرى شلبى على قصيدة النثر وقدم - حسب تصوره - الأدلة الدامغة على فشلها، وذلك من خلال النصوص التى القاها الشعراء المدعوون لمهرجان الشعر العربى الأول الذى اقامته الثقافة الجماهيرية فى اكتوبر الماضى. إذ إن «القصائد النثرية التى القيت كلها تعيسة بائسة، لم يصل حرف واحد منها إلى الجمهور» ونحن لا ندافع عن مهرجان الشعر العربى ولا عن قصيدة النثر ولا نختلف مع خيرى شلبى فى ضعف مستوى القصائد التى القاها الشعراء بالمهرجان، إلا اننا سنختلف حتما فى الأسباب، لأن الموضوعية كانت تقتضى بيان ما هو جوهرى فى تجربة النص المنشود لدى الكاتب ليس كما حملت المقدمة، بيانا بلاغيا يستند فقط فى التدليل على فساد النص، بعدم وصوله إلى الجمهور، والموضوعية المفترضة هى التى يجب معها الفصل بين الشعر كجوهر مستقل، وقائم كحقيقة موضوعية بصرف النظر عن القالب الذى ينتج فى إطاره وبين الشعراء كافراد وكذوات إنسانية تحمل توجهات وأيديولوجيات متباينة قد نختلف ونتفق حولها، لاننا لو اخذنا بالأسباب التى استند إليها الكاتب سنقول إنه مازق قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر فى آن واحد، لكن الجدير بالقول هنا هو ان التدليل على فساد احد الأشكال الشعرية لا يمكن التدليل عليه من خلال نخبة من الشعراء ضعاف الموهبة، والمشكوك فى شاعريتهم، وقد تمت دعوتهم للمهرجان لأسباب لاتتعلق بالشعر فى الأساس، وقد يكون اقل هذه الأسباب، ان المدعوين من الشعراء..... كلهم على التقريب من .... ذوى الثقل الإعلامى بصرف النظر عن منجزاتهم الشعرية وهو ما تاكد عندما القى هؤلاء الشعراء قصائدهم داخل او خارج المهرجان، هذا بالإضافة لأسباب اخرى كثيرة ليس اقلها ضرورة تمثيل الاقطار العربية ولو بانصاف الشعراء حتى نستطيع - وبغاية التبجح - ان ندعى شرف تنظيمنا لمهرجان «الشعر العربى».

وانا اود ان ارد عن خيرى شلبى محنته، التى تبدو مؤرقة حتى إنه اطلق سيلا من السباب، وفى بلاغة يحسد عليها، ليس فى هذا العدد الذى بين ايدينا فحسب، وهذه المحنة التى يريد بها الكاتب ان ينفى عن شكل ما من اشكال الكتابة شعريته نقولها معه، إذ إن مخاطر قصيدة النثر المقتحمة التى تكتب للغرف المغلقة - حسب كمال ابو ديب - ليست هى صاحبة النثريات التى يمكن ان تكون شعرا عظيما فى يوم ما لأسباب تخص هذا اليومى والعابر لطبيعته التى تتخلى عن كافة قيمها ولتكراره وايضا لان الشعر «لا يمكن ان يتشكل بصورة نقية قطعية فى حالة غياب مطلق كلى للآخر»، وامام هذا لايمكننا السكوت على مخاطر النمذجة التى رصدتها قصيدة التفعيلة والمطلق المجرد الذى تسعى وراءه حتى ظلت آخر نماذجها مرادفا للذهنى والمدبر، وفقدت النصوص مع كل هذا روحها المنطلقة نحو اللغة الاستبطانية الخلاقة واصبحت ذات معاجم لفظية يمكن إحصاءها على سبيل الحصر. وعلى اية حال ليس ما لدينا من

الإشارات والتنبيهات

تحفظات على كافة الأشكال الشعرية بقادر على تقليص سلطة الشعر الحقيقى فى الوجود حتى لو تم إنتاجه فى إطار أكثر الأشكال سلفية، وعلى ذلك فإن أزمة النص الجديد لن تحلها هذه الشتائم وهذه السوداوية التى لا تقدم مبررا واحدا لموضوعيتها سوى بالاستعانة ببلاغة لا تعكس سوى الغوغائية وعدم الفهم مثل «لوحظ على جميع القصائد النثرية ـ مقروءة ومسموعة ـ أن كلماتها جثث محنطة لا تقبل العودة إلى الحياة مطلقا، وهى ألفاظ لا مفردات، ولغو لا مفيد، وتحليق بلا أجنحة»، والأمر المدهش فى هذه الثورة أن خيرى شلبى ينشر فى كل أعداد المجلة عددا ليس بالقليل من قصائد النثر، وليس لدى شخصيا تفسير لذلك سوى أن هناك التباسا لدى العم خيرى بين الأشكال الشعرية المختلفة تمنعه من القدرة على التفرقة بينها ـ وربما كان يشتم على شرف الاسم ـ وهذا طيب، لكن ما هو تفسيره للمقدمة التى تتصدر العدد ٦٦ وهى مخصصة لجيل السبعينيات والثمانينيات والتى يبدأها بسيل من السباب الله «أنه ليس وراء الأكمة سوى الفراغ الهائل»، وسوف نقوم بإسقاط الجيل الثمانينى من هذه المعركة لعدم اكتمال إنجازه الشعرى، لكن ما الذى سنفعله مع شعراء السبعينيات، ونحن لدينا من إنجازهم ما يدعو للاحترام لا سيما تجربة عبدالمنعم رمضان وحلمى سالم باعتبارهما ـ فى رأيى ـ أهم شعراء هذا الجيل، إن لم يكونا من أبرز شعراء مرحلتهم على مستوى العالم العربى الذى لا نستطيع أن نتجاهل مع ذكره أسماء، زاهر الجيزانى، محمد الطوبى، آدم فتحى، محمد القيسى، كمال سبتى، عباس بيضون، قاسم حداد وآخرين. وأنا لن أجزم ولا أستطيع القول بأن العم خيرى لم يطلع على هذه التجارب، لكنه مدعو لإعادة النظر فى مقولاته على ضوء ما طرحته هذه التجربة من تمايزات، تجاوزت بها بعض الأزمات التى علقت بمتن قصيدة



الرواد، وعلى رأسها أزمة التقليدية التى تميزت بها قصيدة الريادة، باعتبار القصيدة مجموعة من الوحدات الشعرية التى تؤدى إلى نهايات تبدو مدبرة مسبقا، وهو مناط الذهنية فى النص القديم، كما خلصت النص بدرجة كبيرة مما يعوق شعريته أو مما هو خارج الشعرى كالسياسة والتراتبية والخطابة، والتأكيد بصفة دائمة على انحلال الذات الشاعرة فى الآخر وتحول الواقع إلى مركز متحلل ومتناثر لا يمكن أن يخلق عفوية بديلة حسب تصوراتنا وليس حسب شاعريتنا، وهو أمر لا شك يأتى مناقضا لما يذهب إليه خيرى شلبى الذى لا زال يحلم بأن الشعر هو وظيفة اجتماعية يمكن لها تثوير الواقع بقصد تغييره، لا يعلم العم خيرى أن هذه المهنة سلمها الشعراء لمجموعة من الوعاظ والخطباء والأخصائيين الاجتماعيين وقد أكد العم خيرى ذلك المفهوم بما لا يدع مجالا للشك فى مقدمة العدد ٦٦ حيث يقول: كان من المنتظر أن يلعب الشعر دوره الحقيقى فى تعميق الشعور بالقومية ، وتقوية عناصر المقاومة فى الجسد الذى بدأ يعتريه الضعف والهزال، ولسنا نحتاج لإعادة التأكيد على أن الشعر متجاوز للزمن، وبالتالى فهو متجاوز للحظته التاريخية فى ذاتها، لأنها مؤقتة وعابرة وتحول النص إلى شعائرية ودعائية «ممجوجة» تحيل النص الإبداعى إلى نص تعليمى فاقد للتأثير وللدور، وأمامنا أمثلة كثيرة يضج بها تاريخنا الشعرى حتى إنها التصقت ببعض النصوص الحديثة منذ منتصف هذا القرن ـ وبدرجات متفاوتة ـ إلا أن المؤكد أن هذه النصوص ترقد الآن فى ذمة التاريخ. وتصور العم خيرى ليس فقط مغلوطا تجاه الدعوة للشعائرية والدعائية فى نص منشود، لكنه أيضا يقع فى أغلاط تفسر أحيانا هذا الالتباس الذى يدفعه لتصور اللغة باعتبارها التشكيل الجمالى الوحيد والحقيقى للتجربة الشعرية إلا أنه عبر ذلك قال فى لبس ملحوظ «إن المفردات مجموعة من الذبذبات الشعورية مترجمة إلى أصوات»، هذا وقد فرغ التاريخ اللغوى والفلسفى والأنثروبولوجى من اعتبار اللغة بناءعقليا لأنها فى الأساس مجموعة من الأصوات تم الاصطلاح على معانيها ونحن لا نحاسب خيرى شلبى ـ بالطبع ـ على تصوراته لكنه فقط مطالب بتصحيح هذه التصورات حسب الإنجاز الشعرى العربى فى العصر الحديث حيث مرت اللغة بتطورات هائلة، حتى إنها صارت ذات وظيفة أدائية بعد تحللها من كافة أعبائها البلاغية التى كانت تثقل النصوص وظل دورها ينسحب لصالح التجربة الشعرية، وقد يكون ذلك واضحاً أشد الوضوح لدى نزار قبانى، صلاح عبد الصبور، والماغوط والعم خيرى بلا شك يرفض تماما الاعتراف بدور النص الجديد كأحد الأشكال الإبداعية التى أفرزتها الحداثة العربية أو كما يحلو له «القطيعة» العربية وليس ذلك مقصورا على شعرائنا الجدد بل ينسحب ذلك أيضا على جيل الريادة فهو يقول فى مقدمةالعدد ٦٨ لسنة ١٩٩٢ «إن شعراء الخمسينيات الذين نادوا بالقطيعة الجمالية عن التراث لم يضعوا أسسا نظرية حقيقية يمكن أن تهتدى بها الأجيال الجديدة فى تأسيس جماليات جديدة، فضلا عن مطالبته الشعراء بالتنظير لنصوصهم وكأنما بلادنا بلا نقاد، أو كأنهم لم ينتجوا أرتالا

الإشـارات والتنبيهـات

من الأوراق فى التنظير للنص الجديد وللقطيعة الجمالية مع التراث التى لم يكن لهؤلاء الرواد الفضل الوحيد فى فتح مغاليقها وفض التباساتها، وذلك بطرح ما هو قاطع وجازم من خلال النصوص.

وإذا كانت المقولات السابقة تعبر بوضوح عن الموقف غير الفاهم وغير المتابع بل والعدائى احيانا لقصيدة الفصحى، فلابد وان الأمر سيكون اكثر ماساوية بالنسبة لقصيدة العامية التى يعلن العم خيرى انه متيم بها وعاشق لتراثها بل ويقدم نفسه فى كل المناسبات باعتباره احد مؤرخيها ورغم ذلك فهو لا ينشر شعر العامية بمجلته لاسباب ذكرها فى العدد ٧٠ قائلا «الواقع أن هذا ليس موقفا من شعر العامية ولكنه ـ بكل صراحة ـ افتقاد للنماذج الجيدة التى لا ترقى لمستوى الشعر الحقيقى»، وقد يتناسى هو ان شعراء كبارا وفرسانا لقصيدة العامية لا زالوا احياء بين ظهرانينا امثال عبد الرحمن الابنودى وسيد حجاب واحمد فؤاد نجم وفؤاد قاعود ومجدى نجيب وان جيلا جديدا لها إنجازه الهام فى قصيدة العامية فرض وجوده على الساحة بلا ضجيج امثال إبراهيم عبد الفتاح، جمال بخيت، امين حداد، رجب الصاوى، وآخرين لا يتسع المكان لذكرهم، ونحن إذ نرى ان هذا نقص خطير يعترى مجلة مخصصة للشعر، نود التاكيد على أن حصار شعر العامية قائم فى كافة المنافذ الثقافية، وهى إشكالية قديمة تتعلق بالصراع الوهمى بين الفصحى والعامية باعتبار الأولى تمثل اللغة المؤسسية والمتن الذى يملك هيمنة ثقافية داهمة وعضد هذا الموقف، دخول الدين كطرف فى هذه الإشكالية باعتبار الفصحى هى لغة القرآن وظلت المعركة دائرة بين شقى الرحى باعتبار ان التاسيس لتوسيع الهامش المتاح لشعر العامية هو اعتداء بالضرورة على لغة الأمة وانتقاص من دورها لصالح لهجتها المحلية التى تؤسس ـ حسب هذا الراى ـ لفكرة تبدو فى جوهرها دعوة إلى القطرية.

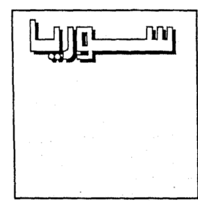
هذه هى الاسباب الحقيقية المسكوت عنها، التى تقف وراء تجاهل شعر العامية وما عدا ذلك من اسباب، فهو تلفيق لا يقصد به سوى تجميل هذه الوجوه القبيحة التى تعمل مع الراكد والآسن، فقط لانه المسموح والمتاح، ولانهم لا يملكون القدرة على التجاوز، امام ازمة كهذه.

وفى اعتقادى ان افتقاد المنهج وافتقاد السياق سوف يعرض المجلة لمخاطر كثيرة اهمها التخبط فى اختيار المادة المنشورة سواء كان ذلك فى الدراسات او النصوص او الملفات، وقد يرى البعض فيما ندعو إليه، انه غياب للموضوعية، وسنقول نعم، لان الادعاء بالموضوعية مع الإبداع تعنى غياب الإبداع، إذن لابد من قيام الانحياز لشكل ما او لاتجاه ما، لابد ان تنحاز المجلة ـ إذا كانت تملك وعيا وسياقا تريد التاسيس له سواء كان فى الدراسات التى تنشرها او النصوص والملفات التى تقوم بإعدادها كما سبق ان قلنا لانه على النقيض من ذلك ـ لا يستطيع العم خيرى التذرع بالديمقراطية والتعدد وفتح الطريق امام كافة الاتجاهات، لان قناعاته هذه هى التى جعلت من مجلته مجموعة من التيارات والتوجهات المتنافرة التى لا يمكن ان يجمعها شىء ولا توجد مجلة على وجه الارض ولن توجد مجلة، تعمل بلا سياق اى بلا انحياز، وإذا اخترنا مثلا ـ وبعشوائية عينة من الملفات التى اعدها خيرى شلبى سنجد ملف الشعر الثمانينى العراقى المنشور بالعدد ٧١ يخلط بجهل شديد بين السبعينيين جواد الحطاب، وفاضل فرمان وبين بقية الشعراء الواردة اسمائهم بالملف من الثمانينيين، هذا فضلا عن ان الاسماء التى تشكل منها الملف خلت من اسماء تركى النصار، باسم المرعبى، خالد جابر يوسف، محمد جاسم مظلوم واكتفت بنشر نصوص ضعيفة لمجموعة من موظفى وزارة الثقافة العراقية. وهو نفس المازق الذى اعترى ملف الشعر السعودى بالعدد ٦٦ وكذلك ملف شعراء المهجر الذى استبعد اسماء صلاح فائق، سركون بولص، ووديع سعادة، عبد القادر الجنابى وهذه النماذج التى تاتى نتيجة للتخبط والعشوائية ليست إلا قليل من كثير، ولسنا نطلب اكثر من ضمير ادبى نظيف، لا يمارس عمله باعتباره عبئاً وظيفيا يؤديه من باب الوجود بالضرورة، لان ما تنشره المجلة لا يعبر مطلقا عن واقع الشعر العربى الحى والمطروح، لذلك ستظل المجلة فاقدة لمصداقيتها ولا تتمتع باى وزن حقيقى بالمقارنة ببقية المجلات الادبيةالصادرة فى الوطن العربى، وقد يكون فى ذلك مناط الالتباس الحقيقى، الذى يدفع بعض المثقفين والكتاب العرب لاتهام الشعر المصرى بالموت والاندثار، فقط لان المنابر التى يفترض انها تتبنى اللحظة الآنية التى تطرحها الكتابة، تقوم بوظيفة اخرى قد يكون اقلها فداحة هى الارتزاق وليس اكبرها التكلس والجهل بما يدور فى الساحة الادبية.

وسنظل نملك الحق فى التساؤل عن الاسباب الحقيقية وراء الإصرار على تولى خيرى شلبى الروائى، مسئولية الإشراف على مجلة متخصصة فى الشعر، بينما يعيش بيننا شعراء كبار امثال عفيفى مطر، عبدالمعطى حجازى، ومحمد ابراهيم ابو سنة، فضلا عن بعض النقاد والمتابعين بجدية لما يحدث فى الساحة الادبية.

إن مجلة الشعر بما هى عليه الآن إساءة للشعر المصرى، وتشويه لنماذجه البازغة، التى نعقد عليها الكثير من الآمال، بعدما تغيرت خريطة الشعر فى الوطن العربى، والعم خيرى لا زال يغط فى نوم عميق. ■

محمود قرنى



«صورة شخصية» لذاكرة شعرية أخرى

فـ بعد ان فرضت قصيدة النثر سيادتها شبه الكاملة على الساحة الشعرية، اصبحت الحاجة ملحة إلى نحت مصطلحات نقدية جديدة، وكذا استحداث منظور شعرى مغاير، نستطيع من خلاله ان نعاين القصيدة، وان نلتمس مفاتيح عالمها، الذى اصبح محكم الإغلاق بإزاء المنظور النقدى السائد. وإذا كانت كل تجربة إنسانية تستدعى الشكل الخاص بها، فإن كل شكل يستدعى ـ بدوره ـ خطابه النقدى المميز له. والقصيدة الجديرة لم تطرح العروض وحده، لكنها طرحت معه كل العلاقات الجمالية المصاحبة له. وبالتالى، فقد تاسست عدة ظواهر فنية جديدة داخل تلك القصيدة، قامت بملء الفراغ الناتج عن تنحى الجماليات السابقة. كذلك، فإن الكثير من المفاهيم التى صاحبت نشوء قصيدة التفعيلة، مثل: الوحدة العضوية والصورة... الخ، قد تراجعت، ولم تعد فرض عين يجب ان تؤديه القصيدة، كى تستمد شرعية وجودها الشعرى منه. لذا، يصبح من الضرورى ان نحاول اكتشاف القوانين الجمالية، التى تحكم القصيدة الجديدة، على أن يكون ذلك من داخل القصيدة نفسها، ودون إقحام مفاهيم من خارجها، وليكن شاهدنا الشعرى على القصيدة الجديدة، هو ديوان «صورة شخصية» للشاعرة السورية لينا الطيبى.

ياتى هذا الديوان ليمثل منحنى شعريا، فى مسيرة الشاعرة، مقارنة بديوانها الاول «شمس فى خزانة». وعلى الرغم من أن التجربة الإنسانية فى كل منهما واحدة، وهى تجربة حلول المراة داخل ذاكرة المكان او حضور المكان داخل ذاكرة المراة، فإن الفارق الاساسى بينهما، ان العلاقات العرضية بين مفردات المكان فى الديوان الاول، كانت هى الاكثر حضورا، اما فى الديوان الثانى فقد صارت العلاقات بين الذات ومفردات المكان سمة مهيمنة. فلم يعد العالم كما هو عليه مثلما يعرضه الديوان الاول، بل صار العالم ما تراه الشاعرة داخل وعيها الشعرى فى ديوانها الثانى. إن تلك العلاقة بين الذات والعالم، التى تعبر عنها بمفهوم الوعى، وهى ـ بشكل اخر ـ ما نعبر بها عن مفهوم الخبرة الشعرية. إن تلك الخبرة ليست خبرة امتلاك ادوات، بل خبرة امتلاك العالم. وبعيدا عن لعبة التقابل بين نقطتين فى المنحنى الشعرى للشاعرة، فإننا نجد أن عالمها الشعرى المغاير، لم يعد يتاسس على الصورة على مستوى القصيدة؟ المقطع، بقدر ما اصبح يتاسس على المشهد الشعرى. كما ان دور الاستعارة قد تراجع، لتحل الكتابة بديلا عنها. كذلك لم تعد اللغة الشعرية تطمح إلى الرؤيا، لكنها تميل إلى التقرير. فلم يعد الشاعر، فى قصيدة النثر بشكل عام، هو الكاهن او الرائى او النبى او العراف، لكنه صار ذلك الإنسان المتسائل، الذى يواجه العالم باسئلته الحائرة، فى الوقت نفسه الذى لم يعد يمتلك فيه إجابات جاهزة، عن الاسئلة التى كان يطرحها العالم عليه. ولان الصفة الكهنوتية قد سقطت عن الشاعر، قد اصبح من الطبيعى ان تسقط المسوح الميثولوجية، للغة الشعرية (المقدسة) .. تلك اللغة التى كانت تنشد الرؤيا، وتؤسس بالتالى لغموضها المضمونى. فاللغة المقدسة كانت لغة ضد مجتمعية، اما لغة التقرير فهى لغة عبر مجتمعية. إذن، فقد اصبحنا بإزاء نص لا يتعالى على اليومى، بل يراوده، ولا ينفر من السائد والمالوف، لكنه يتقرب إليه. وبالتالى، فقد اصبحت وظيفة النص الشعرى الجديد، ليست إضفاء الشعرية على العالم، بل اكتشاف الشعرية فى العالم:

اضئ لى مصباحا،
لارى يدى
اضئ هذه العتمة، لتخمد
إننى اسلمك يدى/
يدى تصعد إليك..

فالعالم ـ من خلال المقطع السابق ـ يشى بامتلائه بالشعرية، من خلال العلاقات بين مفردات الواقع، التى تتاسس على المفارقة من ناحية، او على التجانس الكونى، الذى يتجلى فى مبدا الوحدة من خلال التناقض بين مفردات ذلك الواقع من ناحية اخرى. فشعرية النص اصبحت تاتى من خارجه (العالم)، لا من داخله (اللغة). فالشاعر لم يعد يخلق العلاقات العرضية بين الأشياء، لكنه صار يرصدها فقط. وحين نحلل العلاقات بين مفردات العالم، فى المقطع السابق، فإننا نستطيع ان نرصد جماليات جديدة. إن فعل الامر (اضئ) يعبر عن الاحتياج، الذى يجمع ـ بدوره ـ بين نقيضين (الرجل ـ المراة)، داخل وحدة كونية واحدة (الضوء). والفعل هنا لا يعبر عن فعل استضاءة، بقدر ما هو فعل حياة. ثم تاتى تلك الاستضاءة / الحياة، لتندرج ضمن علاقة سببية، تكون نتيجتها جملة (لارى يدى). وكان فى انفصال الرجل/ المراة، ينسى كل منهما اعضاءه، لانه لا يستطيع ان يراها.

فالرؤية هي شرط المعرفة، والمعرفة رهن بوجود الحد الآخر من معادلة الوحدة الكونية. ثم يعاد السياق مرة أخرى، بتكرار فعل (اضئ)، ليرتبط هذه المرة بالعتمة، كي تندرج الظاهرتان الضد (الضوء - العتمة)، داخل وحدة كونية واحدة، وإذا كانت مقدمة علاقة السببية تتمثل في فعل الأمر، فإن جواب الأمر - المرتبط دائما بلام التعليل - يصبح هو النتيجة لتلك العلاقة (لتخمد). وكان ابتعاث الضوء/ الحياة مرتبط دائما بفعل الأمر، الذي يعبر عن الاحتياج. ثم يطرق النص دربا آخر، حين تقرر الشاعرة: «إنني اسلمك يدي»، وكأنها تفض - بتلك المبادرة - اشتباك الغياب فيما بينهما. ثم - وفي شعرية صافية - تستطرد: «يدي تصعد إليك»، وكأن الرجل/ الطرف الآخر للوحدة الكونية، هو الخالق الذي يلملم اعضاءها من «عدم» الغياب.. لذلك، فإن يدها لا تمتد، ولكنها «تصعد» .. تصعد إليه في علياء تكاملهما معا.

وإذ كنا قد اعتدنا ان التحليل/ التفسير يفسد النص، لانه يفرض عليه احادية الرؤية، فإن نص لينا الطيبي هو الذي يفرض احاديثه على الذاكرة، حيث إنه لم يطرح العروض وحده، ولكنه تنازل ايضا عن المجاز. وبالتالي، فإن النص لم يعد يحتمل تعدد التأويل/ التفسير، ولم يعد خاضعا لمبدا الانفتاح الدلالي، لانه يكاد يكون تقريريا، وتلك سمة اخرى من سمات قصيدة النثر لم تات عرضا لكنها اصبحت مقصودة لذاتها. فالخروج على قداسة اللغة الشعرية، يردها - مرة اخرى - من سماء الوهتها، لكي تصبح لغة اناسية. وبالتالي يصبح التعدد الدلالي في القصيدة الجديدة، هو بمثابة قناع فائض عن حاجتها، ومن المؤكد إنها سوف تبدو اجمل بدونه، لانها سوف تصبح اكثر صدقا.

إن الشعر الذي يتفجر من بين حصى «التقريرية»، إنما هو معجزة الشاعر الحقيقية. فليس اسهل من ان ننتج شعرا باستخدام الاستعارة مثلا، وليس اصعب من ان ننتج نصا شعريا باستخدام التقرير. ويظل الفارق الاساسي في الحالتين، ان النص الاول يضفي شعرية على العالم، بينما النص الثاني «يقرر» شعرية العالم. وتلك قضية اخرى، تثيرها وتتبناها قصيدة النثر. وليس معنى ذلك ان تلك القصيدة اصبحت تتخذ موقفا عدائيا من عناصر الخيال الشعري، فكما ان القصيدة الكهنوتية لم تكن تخلو من التقريرية، فإن القصيدة الجديدة، حين تعيد إنتاج العلاقات بين الذات والعالم، فإنها تعيد ترتيب الأدوار داخل النص، وهنا تكلف المفارقة الكونية - لا اللغوية - بعمل قد يفوق طاقتها المادية، إذ تصبح مكلفة بإنتاج الشعر من خلال كثافة التقرير:

رايت في دهليز عتمتي،
ما اضاء سهري

ويبدو ان الثنائية المانوية (النور - الظلام)، تفرض سطوتها على ذاكرة الديوان - ربما لان هذه الثنائية تعبر عن العديد من الثنائيات الضمنية، التي تندرج بداخلها:

مرة اقلقت على رؤى الصباح،
وكان ليل...

ولان (النوم) هو الوسط الذي يربط/ يفصل بين عالمين، احدهما الضوء والآخر العتمة، فإنه يصبح تجليا للعلاقة بين هذه الثنائية، في اماكن عديدة داخل الديوان:

رايت النوم
يخطف النائمين

فالنوم برزخ يعبره البشر بين النور والظلام، لذلك فإنه:

حين يكون اسمك بعيدا،
امدد لك وحدتي سريرا/
لتنام

فمن خلال تلك الثنائية، تتفجر ثنائية الثنائي، فالقرب هو النور، اما البعد فهو الظلام، والنوم فاصلة بينهما، والوحدة كذلك. لذلك تندرج الوحدة والنوم داخل إطار كوني واحد. والشاعرة حين تنتابها الحيرة بإزاء تلك الثنائية، فإنها تقرر:

كل ما اريد الآن
ان ابلغ مرقدا
يتعرف عليّ..

إلا ان علاقة التقابل والتضاد بين الضوء /الظلام، قد تتخذ عدة اشكال اخرى، من خلال استبدال احد طرفي الثنائية بظاهرة بديلة، تؤكد ظاهرة التقابل دون ان تنفيها:

الضوء
يغمر السكون

فالضوء هنا هو نفسه الضوء الذي نعرفه، لكن السكون - كمقابل له - يشير إلى عتمة الكلمات وهذا الاستنتاج لم يات عن ضيا، فقد تم تكرار هذه العبارة ذاتها مرتين (ص ٦٦، ص ٩١). وكان التكرار يشير إلى معنى باطن، لذلك يصبح الضوء فعل كشف وخلق في آن:

ايها الرب
غطني
واضئ العزلة.

وإذا كانت الرؤية هي وسيلتنا للتعرف على الضوء، فإن هذه الرؤية تتخذ شكلا آخر، كي تتعرف من خلاله الشاعرة على العالم:

مد يدك لأراك.

فاندراج طرف الثنائية (الرجل - المراة) داخل الوحدة الكونية، والذي ينتج عن فعل التلامس/ التجاسد، هو الذي يعيد إلى الكون اتزانه، داخل وعي الذات بالعالم. وبالتالي، فإن العالم يتبدى في صورته الطبيعية، التي نستطيع ان نراه عليها، او نطمح إلى ان نراه عليها.

على ان التقريرية في ديوان «صورة شخصية»، تستطيع ان تفجر شعرية العالم بين اصابعها، لا من خلال استخدام المفارقة فقط، ولكن - ايضا - من خلال اكتشاف علاقات جديدة بين مفردات العالم:

الإشارات والتنبيهات

لا استطيع غير ماء ينهمر
من وضوئى
وياخذنى بعيدا عن صلاتى
إننى اصلى للغد
وكل يوم اصليه يموت..

ففى المقطع السابق، لا نكاد نلمح ظلا للبلاغة التقليدية، كما تنسحب عناصر الخيال الشعرى أو تكاد، وفى المقابل، تتاسس علاقات شعرية ناتجة عن الافتقار إلا من ماء الوضوء ثم ياتى تجاور الماء والصلاة، ليندرج الملموس والمحسوس داخل وحدة واحدة، ثم تكون علاقة التجاور بين الصلاة والغد، التى ينتج عنها علاقة اخرى، تؤدى بالزمن إلى الموت. إن هذا التجاور/ الاندماج بين عناصر لا رابط بينها فى الواقع، إنما يؤسس - رغم تقريرية السياق - شعرية جديدة، ليست شعرية نص ... بل شعرية عالم باكمله. وهذا ما يؤدى بنا إلى تقنية جديدة، بدات تسود من خلال قصيدة النثر، هى تقنية المشهد الذى يحل بديلا عن الصورة الكلية للمقطع/ القصيدة.

إن قارئ الشعر لم يعتمد على اذنه فى عملية التلقى، لكنه اصبح - ايضا - يفكر بعينيه. فالمشهد - شان الصورة - هو تعبير عن تنام درامى داخل النص الشعرى، وكلما نجح الشاعر فى تشخيص/ تجسيد فكرته المجردة، فإنه يكون قد نجح ايضا فى إبداع مشهده، او صورته الكلية. وهنا يستحيل النص إلى علاقات جدل بين مجموعة الاستعارات والمجازات البصرية. فإذا كان كل من المشهد والصورة يؤدى الغرض نفسه، فما هو وجه الاختلاف فيما بينها؟ وما هو المبرر - بالتالى - لعملية الإحلال/ الإبدال؟

ترتبط الصورة الكلية بقصيدة الرؤيا، حيث تعتمد اساسا على الاستعارة والمجاز، بينما يرتبط المشهد بقصيدة الرؤية، حيث يعتمد على اللغة التقريرية. تلك هو الفارق والمبرر فى آن. وهنا، يصبح تنامى المشهد - شان الصورة الكلية - هو هدف الشاعر الذى يطمح إلى تحقيقه، كى تستعيد القصيدة اتزانها الشعرى، الذى يختل بانسحاب عناصر الاستعارة/ المجاز:

مرة، كان صباح
وكانت شمس هادئة
تزور غرفتى
لاصير اثنين
واحد ينام، متروكا
وآخر يشبهنى
وكلانا نحترق بلاشعور...

فالعلاقات فى المشهد السابق، هى محض علاقات بصرية، تتحرك فيها الشخصيات (الشمس - الذات - الآخر) فوق خشبة (الغرفة)، بينما تضاء تلك الخشبة بضوء (الصباح). ويبتدئ المشهد من خلال حركة الشمس داخل الغرفة، ثم انقسام الذات إلى اقنومين: الجسد والظل، إلى ان يتحرر الظل من اسر الجسد، ليتخذ شكل (الآخر). وبعد ان تتاسس العلاقة بين الذات والآخر فى لحظة الذروة، تاتى النهاية، حيث يحترق كلاهما بلا شعور، إن تلك الحركة الدرامية بين مفردات الواقع، إضافة إلى الصياغة التقريرية، إنما تحيل الصورة الكلية التى كانت تعتمد على الاذن والمخيلة، إلى مشهد شعرى، تصبح فيه العين والمخيلة هما اساس القراءة الشعرية الجديدة.

إن حركة المشاهد - بصريا - تقارب تقنية العرض المسرحى، فالمشهد السابق (ص ٢٨)، يتكرر - مرة اخرى - بعناصره نفسها تقريبا، فى موضع آخر (ص ٣٥)، ليساهم فى صنع (ديكور) مشهد جديد:

انصت إلى همس النافذة
وبكاء الجدران
الشمس تغسل الارجوحة
انت سفر الوردة فى الغرف

فالشمس والغرفة (النافذة - الجدران)، وكذا الانا والآخر، جميعهم حاضرون لاستكمال مجموعة المشاهد، التى ينبنى عليها الديوان، ولا تنسى الشاعرة ان تضيف البعد الرابع/ الزمن، لكى تكتمل وحدات المشهد المسرحية:

مجددا
الزمن يضىء
واخفق
فى إشعال الوان اخرى...

فهى تؤكد من خلال (إشعال الالوان الاخرى)، لا على المجاز الذى يزدحم به هذا المشهد ولكن على بلاغة البصر، التى تؤسس شعريته.

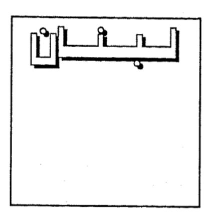
ولعل البلاغة البصرية، تبلغ اقصى درجات اكتمالها داخل الديوان، من خلال تلك الجدل البصرى، الذى يزخر به المشهد الاخير، حيث يسدل بعده الستار، لانه يمثل ما يشبه لحظة التنوير:

كان الهواء لم يكن هواء
بل رعشة
بين باب وباب..
كانما الموجة
كل هذا البحر..
وهذا الصباح
ما دخل
إلا ليوقظ/
ليخدش وحدة السرير،
فى انسجامه مع الجسد..
كانما كل هذا اليوم
لم يكن
غير سماء صغيرة.

وإذا كانت البلاغة البصرية تقلص فى قصيدة الرؤية دور الاستعارة، الذى يتزايد فى قصيدة الرؤيا، فإن تلك البلاغة تعتمد اساسا على التشبيه، الذى يشمل المشهد السابق باكمله، فالتشبيه هو بمثابة التعبير المباشر عن آلية التجسيد، وحلول المشبه به داخل المشبه.

وهكذا، تكتمل من خلال ديوان لينا الطيبى، صورة شخصية لذاكرة شعرية اخرى، جمعت بداخلها كل تساؤلات قصيدة النثر، وتضمنت بعض إجاباتها عليها. ■

عبد العزيز موافى



فؤاد رفقة ونبوة الشعر

في الشاعر المعاصر يخلق عالمه الخاص، ولكي نفهم هذا العالم يجب ان نكتشف منطلقه وغايته والمحور الذى يدور عليه.

والمتامل فى شعر فؤاد رفقة لا يلبث ان يرى كيف يحفر الشاعر وجوده حتى يصل إلى عدمه ثم يستمر بعناد المؤمن يحفر عدمه حتى ينفذ من احلك اللحظات ظلمة إلى انبلاج النور.

فؤاد رفقة مشغول بالموت. يسكنه هاجس الموت، كما يسكنه التفتيش عن تميمة يرقى بها هذا الشبح السحرى، والرقية هى الكلمة يستنجدها فؤاد ويُؤمن بها ينبوع حياة.

بهذا تختصر قصيدة الشاعر، هذه القصيدة الواحدة الممتدة على سنوات عديدة، تلهب رئتيه فى حلقه نغما يزداد شجوا كلما خطا الشاعر خطوة جديدة فى حياته، اى فى موته.

وهنا المفارقة: فؤاد، فى رايى، بدا من السفح، وكعاشق موته، حمل قيثارته وراح يتسلق جبل حنينه، مسمرا عينيه على ذلك الشبح الراقص على القمة، شبحه هو عندما يلفظ كلماته الأخيرة، على القمة.

فى صوارى العيون

فى رجفة الأيدى

وفى الغار: فى جميع المرايا

ابدا وجهك المقنع يصغى

ايها الموت

يا اميرا على القلب

ويا فارسا يضىء الوليمة (العشب الذى يموت، ٤٦)

وعلى هذا الطريق، يصبح الشعر نفسه هم الشاعر الأول، فهو الشعاع الذى يخترق الموت، إنه الرؤيا وتجسيدها فى آن معا، وليس تصويرا خارجيا لمفاهيم او مواقف تقليدية. فلا رؤيا خارج العمل الفنى. ومذ اصبحت الرؤيا غاية الشاعر النبوى المعاصر، صارت القصيدة نفسها غاية ذاتها. فالكلمة جسد الرؤيا الذى به تحل. والشاعرهو الساهر المترقب ترقب الصوفى المنتظر حلول النعمة. والنعمة بارق خاطف يلتقطه المتصوف لحظة المشاهدة ويخزنه الشاعر عبارة يعود بها إلينا.

وعندماتصبح القصيدة غاية ذاتها تصبح عالما مستقلا قائما بذاته، ونصل إلى ما فهمه الرمزيون بالشعر البحت (او الشعر الخالص: Poésie Pure). ومن هنا فإن ما تتضمنه القصيدة من إشارات إلى العالم الخارجى ليس إلا رموزا للرؤيا الداخلية، إذ لا ينبغى ان تشير الكلمات إلا إلى بعضها البعض بحيث تنطوى القصيدة على عالمها الداخلى المتكامل، بعناصره وبالعلائق التى تنظم هذه العناصر. فرحلة الشاعر رحلة داخلية واستبطان للذات واكتشاف لأسرار الوجود، اى اسرار الذات الكبرى، بالغوص فى اعماق الذات الصغرى. فالرمزيون الذين يؤمنون بالتجانس الخفى بين الأشياء ونفوسنا يرون فى الذات الفردية مرآة امينة لا تحتاج إلا للجلاء كى تعكس الحقيقة بصدق كلى. غير ان الذات المؤارة فى ظلماتها لا تبرق إلا من خلال الكلمة الشعرية، وهكذا تصبح القصيدة قضية الشاعر وهو لا يلتزم إلا هذه القضية، لانها، فى رايه، قضية الإنسان الكبرى، إذ إنها تطمح إلى إغناء الإنسان وتوسيع آفاقه فى عالم ابعد من العالم المادى الذى تدور فيه معظم قضاياه.

ومن هنا كان الموقف الرمزى متوغلا فى الرومنطيقية الفردية وفى الصوفية، وقريبا من النرجسية. ومن هنا ايضا مظهر العقم عند الرمزيين، إذ إن شاعرهم منكب على تامل ذاته فى مرآة شعره، يعيد خلق ذاته فى كل قصيدة.

ناسك اختط عمرى

بحروف الغيمة الأولى

واجتاز الشطوط

ناشرا وجهى خيوط

بين كهفى وقرارات المحيط.

(العشب الذى يموت: ٤٢)

وهو فى كل قصيدة يجهد ان تخرج ذاته من الموت اطهر وانقى وأن يبتعد فى كل خطوة جديدة عن تشويش العالم الخارجى ويتخلص اكثر فاكثر من الصدا العالق فى مرآة نفسه. وهكذا يعود من رماده بوجه جديد هو قصيدته، اى تلك الرؤيا المتجسدة كلمات تكشف الأعماق بكهربائيتها الرمزية.

اغنية الموت

فى بذور الثمره

انت تغفو

الإشارات والتنبيهات

ضاحكا فى شفة الصيف، ولكن حين يبدو

كل شئ فى أمان الحجرة

فجاة تستيقظ الريح، فتهوى

دون صوت ورقات الشجرة

أيها الموت عرفنا

أنك الأرض التى

تنضج فيها الثمرة

(مخطوط علامات الزمن الأخيرة: ٤٣)

ففى ليل الموت يبقى الشاعر ساهرا، ويتحول إلى عراف

فك رمز الغيب، قل شيئا لنا

أيها العراف

يا مجمرة الليل الكبير

(العشب الذى يموت، ٦٧)

ويظل الشاعر مترقبا:

عسى أن يبرق صوت

نبوى

دافئ النبرة يقصى

خنجر الموت الضرير

(العشب، ٦٨)

ولابد هنا من تنبيه: الشاعر نبى لأنه يستكشف عالم الغيب الخارج عن حدود الزمان والمكان، لا لأنه ينبئنا بما سيكون ضمن الزمان والمكان. إنه نبى بقدر ما يوسع معابرنا إلى أبعاد الألوهة فينا، وبقدر استطاعته التقاط خيوط النور وغزلها لنا أسلاكا تسهل اتصالنا بالمطلق الكامن فى أعماق الكون وأعماقنا.

ولعل فؤاد رفقه أكثر شعرائنا المحدثين انشغالا بنبوة الشاعر. فإذا عدنا عن مجموعته الشعرية الأولى، فى دروب المغيب (١٩٥٥)، حيث نراه رومنطيقيا بودليرى، النكهة، نجده فى مجموعاته التالية، مرساة على الخليج (١٩٦١)، حنين العتبة (١٩٦٥)، العشب الذى يموت (١٩٧٠)، وفى مجموعته الأخيرة المخطوطة علامات الزمن الأخير، رمزيا، شغله الشاغل صراع عنيد لتفتيق الأطر التى تقيد ذاته الصغرى فى حدود ضيقة، وللإفلات منها إلى الفضاء المطلق، أو إلى لجج الأعماق، والقصيدة سفينته الوحيدة.

أما حدود الذات الصغرى، فيرمز إليها الشاعر صورة البيت وما يدخل فيه أو يتفرع عنه، وهى صورة تضم بشكلها الأوسع أحد العناصر الطبيعية، أعنى عنصر التراب والأرض. وهو عنصر السكون والمحدودية الحسية والثقل الجسمى، ولكنه فى وقت معا مرتكز الطمأنينة وما يمكن أن نصطلح على تسميته بالمسكن.

ورموز المسكن كثيرة، منها: البيت، والحديقة، والسياج، والسور والسقف والحائط والعتبة والباب المسدود، ومنها الأم، والرحم والطفولة والصغار، والبراءة، ومنها الحصير والموقد، والعباءة، وما إلى هنالك مما يومئ إلى الحياة المطمئنة القديمة أو إلى سكون الموت، كالطين والحجر والكهف والقبر والتابوت.

أما التحرر من المسكن فيرمز إليه الشاعر بالعناصر الطبيعية المتحركة يستقلها فى سفره نحو المطلق. وأول هذه العناصر وأقربها إلى الأرض عنصر الماء والبحار، وهو أكثر العناصر المتحركة إغناء لرمزية الشاعر: فهنا نلتقى بالسواقى والأنهار والسحاب والمطر، ونلتقى بالغيمة أو القصيدة التى تربط الأرض بالسماء، ونلتقى بالموانئ والخلجان والشطان والمراكب والبحارة والقبطان، والشراع والصارية والمرساة، كما نهبط مع الشاعر اللجج، ونتعلم لغة الإبحار.

أما العنصر المتحرك الآخر فهو الهواء والفضاء، يحملنا فيه الشاعر لتحلق أرواحنا مع السنونو والقبرة واليمامة، فهو فى وقت معا يرمز إلى انفتاح السماء وإلى عصف الريح الموكل بتحريك السحاب والمراكب.

والعنصر الثالث هو عنصر النار والاشراق، وهو أشرف هذه العناصر وأكثرها دلالة على الرؤيا الشعرية نفسها. إذ إنه وسيلة وغاية. فالنار نلتقيها بصور الجمر والشعلة واللهب والحريق، والمصباح والقنديل، والإشراق نراه بصور كثيرة، منها النجم والقمر والشمس، والبرق والفجر والنهار والشرق والضوء... ولأن هذا العنصر غاية يصبح وجوده قيمة بذاته، وغيابه نوعا من الموت: فالظلمة والبرد والصقيع والليل وأمثالها تعين الشاعر على رسم الوجه الآخر للصورة.

هذه العناصر المتحركة تحمل الشاعر فى رحلته إلى الغربة وفى عودته منها. وما نسميه الغربة هو نقيض المسكن. إنه المطلق،وصوره كثيرة منها ما يشير إلى الإطلاق فى المدى المكانى كالمسافة، والآفاق والأقاصى والأبعاد أو المدى الزمانى كالأبد والماضى والآتى، ومنها ما يشير إلى الانطلاق من الوعى، كالذهول والجنون، ومنها ما يومئ إلى أن هذا المطلق مغلف بالسر، وهنا نلتقى بمفردات تتكرر ومنها: الغيب والخفاء، والعمق، والمغلق واللغز والأحجية والأسرار. ولك أن ترى فى هذا المطلق فراغ الموت والعدم أو اكتمال الألوهة، لكن للشاعر، على أى حال، تجربته الرهيبة: فهو يغامر فى رحيله إلى المطلق فوق هاوية من الخوف والترقب، فإذا لم يسقط فى الطريق، وتمكن من أن يلامس موته أو يلمح الألوهة، عاد إلينا مثقلا بثماره يهزج بأغانى العيد

الإشارات والتنبيهات

والقطاف. إنه ينبعث من الموت قصيدة تحكى مغامرته.

اما هذا الانبعاث فرموزه زراعية، اى انه إحياء للارض واخصاب لها بنعمة المطلق الذى يحل فى الفردى والروح الإلهى الذى يقدس الجسد ويمنحه الخلاص. فالشاعر إذ يتسلق جلجلة السفر والغربة يفتدى تربة المسكن العاقر ويصبح فيها خميرة الخصب والثمر.

غير ان التراب ينضج فى السر، يغفو
وفجاة كل شىء:
ثمر للجياع، عيد، وليمة
(علامات، ٦٣)

وفؤاد باستمرار يحلم بالقطاف او يحتفل به. ورموزه تبدا بالتربة وتمر بالبذور والجذور والجذوع حتى تصل إلى البراعم والأزهار والثمار. ولا ينسى طقوس الاعياد الزراعية وما يتعلق بها من غناء ورقص واناشيد فى الولائم والاعراس.

غير ان حصة الأسد من رموز الشاعر بقى للسفر نفسه، وهنا يكتسب مجموع الاناشيد الغنائية القصيرة نفسا ملحميا يذكرنا بمغامرات عوليس فى ترحاله وإيابه. ولكننا نتذكر ايضا انه سفر فى خريطة داخلية وتغيير مستمر للخريطة نفسها. وفى هذه الخريطة، غالبا ما نجد عناصر الطبيعة متشابكة فى رمزية مركبة. كما فى صورة السفينة الراسية عند الشاطئ (المسكن) يغويها السفر إلى الآفاق البعيدة (الغربة) ويحملها الريح فوق البحار الصاخبة نحو مشرق الشمس او مغربها (الله او الموت). هذه الصورة تتكرر بانماط متنوعة. فالشعر سفر، والشاعر مسافر:

تسالنى، تسال اوتارى
عرافة الفصول
عن سفرى فى غيب اشعارى
منسحرا بنجمة الذهول
اهبط اغوارى
اسكنها
تسكن فى الأشياء اسرارى
(العشب، ٣٣)

وها هو يخاطب نفسه:

سفر انت، والرؤى المستديرة
يا صديق الجنون، تبرق، تغرى
باراض
لوحت طينها الشموس الكبيرة
ابدا انت للفصول خميرة
(علامات الزمن الأخير، ٦٢)

وسفره، كما اسبقنا، ليس إلا مطاردة للكلمة ـ الرؤيا التى توحد بين الأرض والسماء، بين المسكن والغربة.

بصارة
تسال عن بصارة جديدة
غريبة العينين
تشير باليدين
لنجمة،
تريك ظل اثنين:
الله والأرض وما ينحنى
بينهما من جسد القصيدة
تسال عن يمامة شريدة
تنام فى الشقوق.
تلاحق البروق
وتلتجى لغيمة
زرقاء، فى بحارها وحيدة
تسال عن خريطة جديدة.
(العشب، ٤٥)

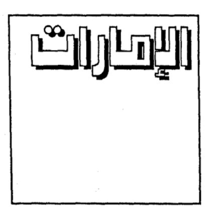
واهم ما فى هذه الخريطة الجديدة وصف الطريق او الطرقات وحالة المسافر. وهنا تتردد رموز مجانسة لطبيعة المغامرة، فتكثر كلمات تصف تنسك الشاعر، كالصلاة والخوف والرجاء والسهر والإنصات والترقب، والشعور بالتشرد والضياع وتسقط العلامات. فإما إلى سقوط وصمت فنسيان، او إلى اياب يحمل الكلمة ـ الرؤيا، ويرمز إليها بالحنجرة واللسان والشفة والفم والصوت المغنى لاعياد القطاف. اما السقوط فهذا مثال عليه:

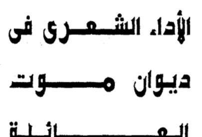
فى رجوعى إلى سياج الحديقة
كان ظلى يضيق
يحصره الخوف،
وفى قاع وجهى
لهب الشعلة الخفية ينحل
من الصمت
فى الجبال العميقة
مخبأى ظل مقفلا
وتراب السر تحت الثلوج
لا شمس يعلو
ظهرها، تحمل المسافر للنبع
وزادا له وطريقه
(مرساة على الخليج، ٦٧)

واما الانبعاث الذى يحيى الأرض ويخلص المسكن فيجعله وطنا هنا والآن، فمثاله قول الشاعر:

راجع، يا دمشق، اوقظ ايامى
وامتد سلما للسحابة
فى اراضيك، راجع صار وجهى
ثمرا للقطاف، يفتح بابه
للنواقيس، صار وجهى رغيفا
مستديرا، وفى ثيابى إضاءة
راجع، ها يدى خميرة قمح
يا دمشق، وموقد وعباءة.
(علامات الزمن الأخير: ٢١). ■

أسعد خير الله





إن تجربة ظبية خميس الشعرية رغم طولها مازالت محل اسئلة كثيرة، لأنها تتطور بشكل افقى، ومن هنا فإن نوعية الاضافة متوقفة على السياق الشعرى العام و خصائصه الجمالية لا خصوصية التجربة وتطورها بعيداً عن المؤثرات الخارجية.

ورغم انحيازها فى الفترة الأخيرة لقصيدة النثر إلا انها تمتلك خصائص وجماليات مزدوجة، إذ إنها تزاوج بين الأداء التفعيلى بكل الياته، مع انها قد تخلت عن الإيقاع العروضى، وبين اداء قصيدة النثر فى اكثر مظاهرها وجوداً وهو الاحتفاء بما هو يومى وحياتى من خلال الياته المعروفة وهى السرد الذى ياخذ احيانا اليات السرد القصصى، أو اليات السرد الشعرى

إلا ان آليات السرد الشعرى تطغى على تجربة ظبية خميس ويرجع هذا فى الأساس إلى تجربة سعدى يوسف وامل دنقل رغم انها تستخدمه باختلاف واضح.

وثانيالأنها تختفى بما هو سياسى، خاصة فيما يتمثل فى النقد الاجتماعى المستتر احيأنا والمباشر احيانا اخرى.

وثالثا لانحيازها الحضارى متمثلا فى الثقافة والشعر الغربيين معتقدة انه معيار صالح لرؤية واقعنا العربى المتردى، ومن هذا المنطلق تمارس نقداً لاذعاً للمجتمع العربى فى تجلياته المختلفة، خاصة فى نوعية العلاقات الإنسانية ومنها علاقة الرجل بالمراة.

وامام كل هذه الانتكاسات لا تجد الشاعرة ظبية خميس إلا تجربة الموت باعتبارها التجربة الحقيقية فى العالم العربى، سواء فى شكله الفيزيقى وهو موت امها فى «بون» بالمانيا او فى شكله السارترى الوجودى.

ينقسم الديوان إلى تجربتين متمايزتين ومتداخلتين فى احيان كثيرة، ومنفصلتين نهائيا من حيث الأداء الشعرى

يغلب على القسم الأول وهو يحتوى على احدى وثلاثين قصيدة جماليات قصيدة التفعيلة واهمها جميعا حضور المجاز بشكله اللغوى، وهو فى احيان كثيرة قائم على المفارقات اللغوية وكسر التوقع إلا أن الفعل الشعرى كله داخل الإطار المالوف. وإزاء الفعالية اللغوية وتراجع الفعل الشعرى لا تملك الشاعرة إلا رصد الحالة الشعرية من الخارج دون تورط عظيم فى التجربة او إشراك الحواس فى خلق هذه الحالة. ومن هنا تنشغل الشاعرة كثيرا بالخارج ومثال ذلك قصيدة «شجرة»، وهى ثلاثة مقاطع وخاتمة

المقطع الأول :

«فى لجة البحر والموج لهب
يتحرك زبد الوجوه
فى سفن القلوب المغلقة
خاتم يتحرك محفوف بالمرجان
واصابع تمتد إلى السماء
خشبة الغرق.»

هنا تسيطر التقنية البلاغية التى نرى فيها نوعاً من الروماسية وربما معوقاً اساسياً امام النص الجديد إن هذه التشبيهات: (الموج لهب)، (زبد الوجوه)، (سفينة القلوب المغلقة) تكرس لما هو وصفى خارجى.

المقطع الثانى: «شجرة مثمرة ترصد قطاع الخشب وافواه التهمت ثمارها
شجرة تتداعى من فروعها بينما جذورها مغلقة بطلسم الحياة.»

وفى المقطع الثانى تؤكد على نفس المعنى الموجود فى المقطع الأول وهو إرادة الحياة رغم المعوقات وبنفس الطريقة الفنية وعندما اكتشفت الشاعرة ان الأداء الرمزى فى المقطعين السابقين لم يصل إلى ما تريد ظهر ضمير المتكلم وصوت الآن واضحا فى المقطع الثالث وهو:

« الكراسى التى تشدنى من معصمى
والمراة المثبتة امام عينى .
وقطار الموت السادى يثقب اذنى .
ويسير على يرقات الحياة الخفية .
التى خباتها بسرية تامة .
بين اول لحظة والآن» .

يتكرر هنا معنى إرادة الحياة رغم كثرة المعوقات إلا ان اللغة هنا اكثر حميمية واكثر اقترابا من التجربة واكثر شعرية ايضا

ولكى يكتمل هذا البناء التفعيلى التقليدى لا بد ان تعطى الشاعرة حكمة او خلاصة لهذه التجربة وهى:

« خذ من جناها ودع الجذع للنار» «خذ من جناها ودع الثمر للنار» ص١٧، ١٨، إن احتكام الشاعرة لآليات البناء التفعيلى ابعدها فى المقطع الأول والثانى والخاتمة عن الشعر وظلت التجربة الشعرية فى المقطع الثالث فقط.

عندما تتخلص الشاعرة من الأيديولوجيات ونقدها الاجتماعى لا يبقى لها سوى ذاتها فى مواجهة العالم وعند

ذلك تتخلق حالة وجودية عارمة تثبت فيها كل الأشياء والموجودات ولكن بطريقة شعرية استطاعت من خلال نفى هذه الموجودات ونفى ذاتها أيضا. كل ذلك فى شعرية بسيطة وعميقة فى الوقت نفسه. ومن انضج نماذج هذه التجربة قصيدة «اقامة»:

انا لا اعيش هنا
هذا البيت ....
هذا الحى.........
ذلك الشارع ... تلك المدينة
والوسادة التى انام عليها، مرغمة كل ليلة وسيارات الاسعاف التى تجىء وتذهب طوال الليل
لكننى لست هنا وابداً لن اكون »
ص٣٧ ـ ٣٨

ولكن عندما تتحول هذه الذات إلى مركز للعالم وتمارس استعلاءها وتخبويتها تجاه الأشياء والبشر فانها تقع فى العزلة وتلصق كل صفات الكمال إلى الانا، وكل صفات النقص إلى الآخر ويظهر هذا فى قصيدة (المدينة الصلعاء) ففى الجملة الاولى تقول: «انا جوهرة فى حقل الروث» وتستمر فى هجائها حتى آخر النص دون الاحتكام إلى شعرية تبرر هذه الحالة .

(اما القسم الثانى من الديوان فقد سيطر عليه آليات النص الجديدة واستخدام النص/ المشهد حيث يتم اختيار عناصر المشهد بطريقة شعرية، دون استخدام المجاز او اللغة إلا فى اضيق الحدود مما يدفع الشاعرة إلى التخلى عن اللغة غير الفاعلة والانحياز إلى لغة الناس ودفعها فى سياق شعرى جديد هذا فى القصيدة رقم ٦ من القصيدة التى بعنوان «موت العائلة» .

« للمخبرين الصغار الذين يجمعون امشاط الشعر
وقفازات الأطفال
وهمهمات المراهقين فى المقاهى
والورود الصناعية التى تنسقها الخادمات وقهقهات السكارى
وجثث الاسماء على الشواطىء
امنحهم فى جولات التجسس الصغيره
اقراط اذنى النحاسية
(وفردة نعل مكسورة الكعب) ص٧٥

(فالشعرية هنا لم تات من المجاز، وانما من بناء المشهد القائم على فكرة الكولاج والذى يخلق حالة شعرية اللغة ليست بطلها الاول وإنما هى عامل مساعد فقط

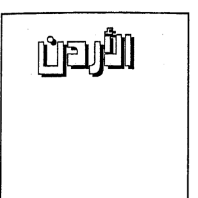
(وفى القصيدة رقم ٢١ تتخلى الشاعرة عن الذات المتعالية ينحسر دورها فقط فى المشاهدة والسماع ورصد حركة الاشياء لتكرس حالة وجودية نادرة من اللاجدوى وتساوى الاشياء .

«فى الصباح تركض الخادمة
القهوة، الجرائد
ويبدا الدخان» ـ ٩٨
ثم
« الظهيرة طويلة كخطوات بعير فى الصحراء، كيف نقتلها» ص ٩٩ .
ثم
«العشاء بعض الكلام
احيانا ياتى الضيوف المعتادون» ص١٠٤ .
ثم
«آه الشىء الوحيد الذى نسيته
هو الرسائل» ص ١٠٤ .

استطاعت الشاعرة أن تكثف الإحساس بالزمن الميت او المتوقف فى اوقات عادية وبشر عاديين دون علاقة حقيقية .

وفى النهاية فإن ديوان «موت العائلة» للشاعرة ظبية خميس يعكس ازمة النص الجديد لدى بعض الشعراء الذين يعتمدون على طريقتين متنافرتين للاداء الشعرى، اى الذين يزاوجون بين قانون التفعيلة وقانون قصيدة النثره. ■

فتحى عبد الله



عمان: كيف تبدو قبل شتاء ساخن؟!!

فهو كذلك.. جسد مشظى بانفجارات الأسئلة الكبرى المطروحة على مستوى الثقافة العربية وانفعالات الإبداع فى المرحلة الحرجة التى تمر بها الأمة العربية. فليس من الغريب إذن ان يكون واقع الثقافة فى الأردن صامتا، منفصلا اكثر منه فاعلا، مراقبا منه مشاركا. وحيث إن البؤس والترهل ليس سمة للواقع الثقافى فى الأردن فحسب. إنما ينسحب ـ بتفاؤل ـ على ٣/٤ الواقع الثقافى العربى فإن للثقافة فى الأردن حصة طيبة من ذلك.

ففى هذه البلاد التى تاسست لها إمارة عام ١٩٢١م والتى تقع على اطول حدود مع الأراضى العربية المحتلة، اعلنت فيها احكام الدفاع منذ عام ١٩٣٥م فاى إبداع سوف نلمحه حتى عام ١٩٨٩م ...؟!! عام الانفراج الديمقراطى والانتخابات النيابية.

إن الفترة السابقة لهذا الانفراج نزولا إلى عام ١٩٣٥م لم تطف خلالها على

الإشـارات والتنبيـهـات

السطح الثقافى سوى ثقافة السائد وتبريره وإسناده بكل الدعاوى والفتاوى تنفخها فى عقل المواطن كل وسائل الإعلام لتبقى هذه السلطة قائمة بكل ابعادها السياسية والاجتماعية، فهذه السلطة التى لم تتبن غير إبداع مروجيها خلقت عن سابق قصد جدارا عاليا واملس لعزل الواقع الثقافى فى الأردن عن امتداده العربى حيث الأسئلة المطروحة والمطروقة فى مراحل متعددة كانت تجدد باستمرار مازق الثقافة العربية الحديثة.

إن سيادة ثقافة بهذا المنحى خلقت مواطنا وخلقت مثقفا ذوى عقلية جامدة احادية الجانب ومتكلسة امام حقائق الحياة واسئلة الوجود الكبرى سواء اكان هذا المثقف من السلطة او المعارضة وكل ناسخى تجارب المثقفين

خارج نطاق الواقع الاقتصادى، الاجتماعى العربى ومقتضياته. لذا كانت تجربة الثقافة فى الأردن اجترارا لأفكار سابقة او وافدة وانفعالا لافاعلا مع الإبداع العربى المميز والعالمى بانفتاحه ورؤاه الديمقراطية لحركة الحياة فى العالم. لكن القارىء لنتاجات هذه التجربة يلحظ شيئا ما غير ذلك لا يشكل سوى مساحة ضئيلة.. ضئيلة فى جسد الواقع الثقافى.

فى ثلاثينيات هذا القرن ظهر الشاعر عرار (مصطفى وهبى التل) الذى تفاعل مع المحيط الثقافى العربى إلى حد ما آنذاك، فانتظرنا إلى منتصف السبعينيات حيث بدات تتبلور اصوات ثقافية مهمة مثل: د. وليد سيف وإبراهيم نصر الله ويوسف عبد العزيز وعمر شبانه على مستوى الشعر ومؤنس الرزاز وإلياس فركوح وجمال ناجى ويوسف ضمره على مستوى الرواية وفخرى قعوار وفايز محمود على مستوى القصة وفخرى صالح على مستوى النقد الادبى وبعض الأكاديميين امثال اديب نايف دياب ودياب مخادمة وعاطف عظيبات عقلة وخليل الشيخ وهشام غصيب وغيرهم من رجال الفكر الأكاديمى فى الجامعات الأردنية. وخارج هذه الأوساط ظهر بشكل مميز منى شقير ومازن الساكت وهانى حورانى وناهض متى ومحمد سعيد مضية... وغيرهم.

فى هذه المرحلة التى نعيش، حيث تمر الأحداث وتتطور الحياة بسرعة اكبر من إمكانية التقاط الصورة الأولية لها احيانا كثيرة.. ليس فى المنطقة العربية فحسب بل فى العالم اجمع. وفى حين تنهار ايديولوجيات قائمة على إلغاء الآخرونفيه وتمتد أيديولوجيات بشعارات ديمقراطية غير قابلة للاستهلاك الاجتماعى ولافتات حقوق الإنسان ترافقها بساطير عسكرها لبسط نفوذها بالقوة، هكذا ياخذ الأستعمار الجديد شكله الإنسانى وحيث يشهد العالم الآن حوارات واسعة تعالج شمال العالم وعلاقته بجنوبه وقضاياه التنموية اقتصاديا واجتماعيا ومصائب البيئة والمديونية والمجاعات والتصحر. وتبدو هذه الحوارات اقرب - من اى شىء آخر - إلى إعادة ترتيب اوضاع الجنوب لتصب مرة أخرى فى جيوب تطور تلك المجتمعات الديمقراطية بعيداعن النظر إلى تناقضات الواقع الاجتماعى فى جنوب العالم. وكالعادة فالمنطقة العربية لها نصيب كبير من ذلك: اعادة ترتيب التجزئة او إعادة ربط المنطقة اقتصاديا بعالم آخر لم يعهده المواطن العربى إلا غازيا او متآمرا وبالتالى إعادة خلق مواطن عربى قطرى سياسيا واقتصاديا واجتماعيا ونفسيايرافق ذلك شيوع مجنون لثقافة الاستهلاك: استمرار اغتراب الفرد العربى واستلابه عبر إغراقه فى لهاث قذر خلف لقمة العيش وإبعاده بتربيته النفسية عن الاهتمام بقضاياه الكبرى وحيث انتشار السموم السوداء والبيضاء فى اوساط الشباب، وسقوط قضايا المراة بمازق اكثر حلكة وبالتالى فقدان القيمة الإنسانية للمراة والرجل على السواء.. إلى آخر هذه القائمة الجميلة!!!!.

يوازى ذلك حالة من التشرذم والضعف على المستوى الرسمى العربى حيث الانقسام والتشظى وحيث البلد العربى الواحد قابل للانقسام على نفسه رغم وجود قاسم مشترك أعظم، وتستمر بالوقت نفسه عوامل الاستبداد والقهر وإلغاء الحد الادنى المعقول فى التعامل الرسمى مع قضايا حقوق الإنسان رغم التجارب الهزيلة مع الموجة الديمقراطية التى ترافق إعادة ترتيب اوضاعنا عالميا...

يبدو ذلك جزءا من المشهد، فى محاولة للوصول إلى فضاء أوسع للتساؤل حول القضايا الراهنة المطروحة على ثقافتنا العربية على امتداد الوطن الكبير فى ظل الهجوم الشرس للغزو الثقافى والتطبيع القائم والقادم (على حد تعبير د. وليد سيف) فى حين تشهد المنطقة امتدادا دينيا يفكر خارج نطاق عالمية التحولات التى تجرى فى الجهات الأربع لكوكبنا الأرضى ، وما تركته الأحداث العالمية والعربية التى مرت بمنطقتنا منذ عام ١٩٨٩م وما بعدها على وجه الخصوص واثرها على مستقبلنا ومستقبل ثقافتنا العربية كرد فعل على فراغ الشارع السياسى العربى بسبب فشل الحكومات والدول العربية فى تحقيق تنمية ذات اقتصاد وطنى ينقذ المواطن العربى من جحيم الفقر والعَوَز، وفشل المعارضة العربية بشتى مشاربها

الإشارات والتنبيهات

واتجاهاتها فى صياغة مشروع بديل او محاولة نقل بدائلها من المتخيل إلى الواقع او رفع شعارات تحتمل الحد الادنى من التطبيق فى الواقع اليومى للمواطن العربى.

الآن - منذ الجوع والبؤس الإنسانى، منذ حلمنا فى الحياة حتى السير حفاةً عراة،نقدم الهدايا والقرابين ونطلب الغفران على عتبات قيصر روما الجديد - ماذا يطرح على مستوى الثقافة العربية؟ يلاحظ ان السؤال الديمقراطى ياخذ عمقا مازال يتسع فى محاولة للبحث عن مخرج من المازق المتجدد للثقافة العربية الراهنة فمنذ صيف ١٩٨٧م حين طرح كريم مروة تساؤلاته حول الدين والثورة والمسالة القومية والمسالة الديمقراطية ماتزال الحوارات مستمرة على صفحات الدوريات العربية الكبرى كالطريق والفكر العربى والفكر العربى المعاصر والوحدة وقضايا اشتراكية والقاهرة وغيرها من الدوريات التى استجدت فى السنوات الثلاث الأخيرة الماضية والتى يشارك فيها عدد كبير من المثقفين العرب.

تساولات مروة - خاصة فى العامين الأولين - فجرت حوارا جريئا وكبيراً على المستوى الثقافى وفتحت الابواب اما انفجارات اوسع لتساؤلات اكثر دقة وحساسية اصابت شظاياها الواقع الثقافى فى الأردن فاقيمت - ولاتزال - الندوات والمؤتمرات التى تعالج قضايا الثقافة العربية الراهنة احتضنتها مؤسسات خاصة مثل مؤسسة شومان الثقافية ومنتدى الفكر العربى او مؤسسات حكومية مثل المركز الثقافى الملكى والجامعة الاردنية التى احتضنت مؤخراً المؤتمر الفلسفى العربى الثالث الذى شهد حضورا متميزا للمثقف الاردنى

وكانت الجامعة قد احتضنت المؤتمر الاول عام ١٩٨٣ م حيث تشكلت الجمعية الفلسفية العربية والتى يراسها الدكتور احمد ماضى عميد كلية الآداب واحتضنت المؤتمر الثالث عام ١٩٨٨ م.

كذلك تساهم مؤسسات شبه رسمية فى عقد حوارات او مؤتمرات مثل جريدة صوت الشعب او رابطة الكتاب الأردنية.

لكن هل استطاع هذا الفائض من الافكار تحريك الجامد والمتكلس فى الساحة الثقافية الأردنية، هل استطاعت تحديد الية ما للتساؤل حول الكثير من ثوابت العقلية العربية فى الأردن، وهل شارك المثقف الأردنى فى هذا الحوار وتفاعل معه إيجابيا وبالتالى هل اهتزت عقلية الإحلال (بمعنى نبذ الآخر والحلول مكانه فى السلطة ثقافيا وسياسيا) من الواقع الثقافى والسياسى الأردنى فى مرحلة تشهد انفراجا ديمقراطيا .....؟؟؟

بعد عام ٨٩ إثر عودة الحياة البرلمانية شهدت الساحة الثقافية تدفقا متميزا تمثل بورود افكار جديدة حملها معهم مثقفون اردنيون عادوا من الخارج امثال الباحث ناجى علوش ونزيه ابو نضال وخيرى منصور وعز الدين المناصرة والموسيقى والمسرحى وضاح زقطان ومحمد لافى وغيرهم. كذلك استطاعت مؤسسات ثقافية مثل مؤسسة شومان الثقافية استضافة عدد من المثقفين العرب امثال معن زيادة وحسن حنفى وعبدالإله بلقزيز وفريدة النقاش ومطاع الصفدى وحازم طالب مشتاق وغيرهم الكثير من المثقفين العرب. تلا ذلك ازمة الخليج التى شهدت تحولا قاسيا فى الأيديولوجيا والاصطفاف السياسى، وما حمل ذلك من إرباكات وانفعالات مستمرة فى الثقافة عالميا وعربيا، فوقف الكثير من المثقفين

الأردنيين حيال تلك الأحداث فى حالة ذهول. فجرى تجميد الأفكار الحية العقلانية إلى حد ما واللحاق بصفوف المعارضة التى كانت تلهث وراء انفعالات جماهيرها، فاصاب المثقفين ما اصاب الجماهير من الغرق فى وحل الياس وضباب الرؤية. حيث شهدت تلك الفترة فائضا فى البيانات والخطب الثقافية تشبه تلك التى راجت إبان الستينيات وبواكير انطلاقة المقاومة الفلسطينية.

كذلك لم يستثمر بشكل ثقافى حى قدوم ذلك العدد الهائل من المثقفين إثر انتهاء ازمة الخليج سواء من الأردنيين الذين ابعدوا او غادروا من الكويت امثال وليد ابو بكر وتوفيق ابو بكر واحمد الأسعد وغيرهم من الشباب المثقف او من العرب ومن العراق سواء الذين عبروا من الأردن إلى بلاد العالم الأخرى او الذين ارتاوا الإقامة فى الأردن امثال: عبد الوهاب البياتى وشاكر حسن آل سعيد ومنير بشير وعونى كرومى ورافع الناصرى ومى مظفر وعلى عقيل وطالب مشتاق وغيرهم الكثير من المثقفين والادباء الشباب.

لذا يبدو من الملاحظ ببساطة ان بلدا مثل الأردن بلا تقاليد ثقافية راسخة وكذلك بإمكاناته المتواضعة على الصعيد الثقافى ليس مؤهلا لاستيعاب هذا القدر الهائل من الافكار والمثقفين، فعلى صعيد الدوريات مثلا الحكومية منها والخاصة - بشتى انواعها، لا تتجاوز عشر الدوريات وليس فيها من تمتلك حضورا ثقافيا متميزا حتى يمكننا الحديث عن فاعلية ثقافية واضحة. وهذه المسالة ليست طارئة على الواقع الثقافى فى الأردن بل هى تاريخية. كذلك هناك ظاهرتان مهمتان تجدر ملاحظتهما الأولى هى تشكل المبدع

الإشارات والتنبيهات

الأردني خارج واقع الأردن جغرافيا وثقافيا مثل غالب هلسا الذى تشكل روائيا فى مصر وقد غادر الأردن منذ الخمسينيات إلى غيرها من العواصم فى رحلة طويلة من العذاب والسجن والنفى والبحث الدائب عن كوة يلج منها إلى فضائه الأول وحنينه الأول، وأخيرا لا يجد سوى الموت لتحقيق ذلك فيعود إليها عام ١٩٩٠ م فى نعشه الجميل لكن الأجمل أن وزارة الثقافة رفعت الحظر عن جميع كتبه وهى بصدد إصدارها مرة أخرى عن منشوراتها الخاصة منذ ما يقارب ستة الأشهر، كذلك النحاتة العالمية المبدعة والشاعرة منى السعودى وغيرها.

الظاهرة الثانية هى الاعتزال والهجرة فلم يكن الشاعر أمين شنار الذى اعتكف عن الحياة والإبداع إثر هزيمة ١٩٦٧ . هو الأخير فقد تبعه انتحار الشاعر تيسير السبول، وهاجر امجد ناصر وجميل ابو صبيح وعمر أبو سالم والمسرحى هانى صنوبر وغيرهم الكثير إلى مدن اخرى بحثا عن لقمة العيش او عن واقع اقل قمعا او هروبا من واقع ثقافى عاجز ومترهل او أبعد إبعادا من البلاد. كذلك انطوى القاص نمر احمد نمر فى ثنايا ضغط الواقع اليومى والنمط القاسى للمعيشة اليومية وانقطع عن الكتابة والنشر بعد صدور مجموعته القصصية الأولى فى بدايات السبعينيات ذلك العقد الذى ازدهر فيه القمع بشكل شرس.

والتهم العمل السياسى فى صفوف المعارضة مواهب وإبداعات دفنها تحت ركام انتصاراته وانكساراته المتعددة مثل الروائى سالم النحاس الذى لا تزال روايته «الساحات» محظورة إلى الآن، كذلك الحال بالنسبة للقاص والصحفى والنائب الديمقراطى الذى عاد فاصدر مجموعته (لماذا بكت سوزى كثيرا) ومجموعة اخرى.

الرقابة... تلك المشكلة المزمنة التى تهمل كل فضاءات الإبداع وتتدفا بصقيع تعليمات قوانين غير حية ومزاجية ذات بعد قمعى، فلا تزال الدائرة المختصة بالرقابة على المطبوعات ونشرها تتعامل مع الإبداع بشكل جامد ادنى بكثير من مستوى الإبداع نفسه بعيداً عن اى معايير نقدية او ديمقراطية، مجموعة قصصية تُحذف منها قصة كاملة تحمل المجموعة اسمها لانها تتعرض لعلاقة مواطنين عرب بسفارة دولتهم فى الكويت والسبب (لسنا بحاجة لإثارة المتاعب) مسرحية تستمد مادتها من اسطورة بابلية قديمة تحذف منها كلمة كتاب لان هذه الكلمة هى احد اسماء القرآن الكريم فيستبدلها المخرج بكلمة ديوان مجلة اسبوعية لحزب تقدمى تصادر اربع مرات خلال ستة اسابيع. ومع تقدم تكنولوجيا الرقابة تلغى النصوص وتستبدل بها العروض، فاعتقد ان لا مجال للتعليق.

فى الفترة من ١٢ - ١٩، كانون اول من هذا العام تحتضن عمان المؤتمر الثامن عشر للادباء والكتاب العرب تحت شعار (الادباء والكتاب العرب فى مواجهة التحديات الراهنة) وقد تم تحديد محاور لابحاث هذا المؤتمر كالتالى: .

١ - الثوابت العربية بين الثوابت القومية والمتغيرات الدولية.

٢ - الثقافة العربية: واقع وضرورات.

٣ - الكاتب العربى والصراع العربى الصهيونى.

٤ - ندوة أدب الأطفال.

والذى ترعاه رابطة الكتاب الأردنيين، لكن كيف ينظر المثقف الأردنى إلى الواقع الثقافى عشية انعقاد المؤتمر؟ففى شبه استطلاع لآراء المثقفين عن المستوى الذى بلغته الثقافة فى هذا البلد - الذى اعتذر الكثير منهم عن الإدلاء بارائهم - يسود اعتقاد بترهل الواقع الثقافى فى الأردن وان سكون ما يسمى بالمثقف لا يقتصر تجاه الأحداث فحسب وإنما ينسحب على الثقافة نفسها، واكد آخرون بان مايسمى بالمثقف ليس موجودا اصلا على هذه الساحة التى تفتقد التقاليد الثقافية ولاساتذة يراكمون إبداعا تستفيد من تجربته اجيال لاحقة وان كل ما هنالك هو حالة من الفوضى العارمة وفائض من الورق، يستطيع اى مثقف أن يدلى بدلوه فيه دون ان يسمع ضجيجه احد وإنما يتآلف من غباره الآخرون، لذلك فهى كساحة ثقافية لا تنتج إلا ثقافة الوهم، ثقافة عابرة غير متواطنة - كما عبر احد الأكاديميين - او انها افكار تتزواج فى اول لقاء لها على طاولة فى بار رخيص وتحمل لقيطا لتلد فى النهاية إبداعا مسخا نعجب من تسميته بخطاب الحداثة ونصوصها. .

كما قال احدهم .. واتفق الكثيرون على اننا لا نستطيع الحديث عن مبدع له حضور فى الثقافة العربية الحديثة على الإطلاق وإنما نستطيع ان نذكر نصا ما او لوحة تشكيلية او مسرحية متميزة، وهكذا، ما يوجد لدينا هو طفرة فى إبداع نص او فكرة ما، فيبدو من سقط الكلام الحديث عن وجود مبدع ذى تطور إبداعى متصاعد استطاع فرض حضوره على مستوى الإبداع العربى لذا لا يوجد لدينا مبدع اردنى فنقول شاعر عربى مثلا او فنان تشكيلى عربى او... إلخ لاسباب كثيرة حالت دون ذلك ذاتيا وموضوعيا، عالم الاجتماع د. محمد الدقس من الجامعة الأردنية: يرى ان المثقف لم ياخذ الدور المتوقع منه بسبب غياب الديمقراطية، فالثقافة شجرة لا تثمر ما لم تسق ديمقراطية، وغيابها أرسلبا على

الإشارات والتنبيهات

دور المثقفين فى توجيه الأحداث والعمليات الكبرى فى المجتمع، ذلك ان المثقف من المفترض ان يكون مَنْ يمتلك بُعداً اجتماعياً لفهم قضايا مجتمع.. والمثقفون فى ظل الديمقراطية متعددو الاتجاهات والاجتهادات فى الأخذ بأسباب التطور للمجتمع الأردنى والمجتمع العربى بشكل عام، لكن ما يحول دون مشاركة فاعلة للمثقف الأردنى فى الرد على الأسئلة الكبرى للثقافة العربية وإثراء الحوار الدائر على صفحات دوريات عربية متعددة الاتجاهات هو فى ضيق تعدد وسائل الإعلام تلك التى تساعده فى التعبير عن افكاره، لكن فى ظل التعددية السياسية فالامل معقود على سد هذه الثغرة ويرى مدير النشاطات الثقافية فى المركز الثقافى الملكى الاستاذ محمد عوّاد عضو الجمعية الفلسفية العربية وصاحب «نقد هيجل للابستمولوجيا الكانتية و «اضواء على مشكلة الزمان فى الثقافة الإسلامية» ان المثقف الأردنى يعانى من حالة من الإحباط السياسى والفكرى بعد انهيار المنظومة الاشتراكية والاتحاد السوفياتى وكذلك النتائج التى تمخضت عنها حرب الخليج مما اثر سلبا على عطائه، لذا فهو يرى ان واجب المثقفين العرب جميعا هو المساهمة فى بناء ذات عربية، بناء هوية عربية.

وفى راى من نوع اخر يقول الاستاذ نادر عمران المخرج المسرحى وخريج المعهد العالى للفنون المسرحية فى القاهرة وصاحب اعمال مسرحية متميزة لعل اهمها عاش جلجامش عاش و «طيبة تصعد إلى السماء» . يرى » . بانه ومنذ فترة طويلة . على الامتداد العربى . والعقل العربى يصاغ ليكون نقيضا للحوار فنحن نربّى منذ الصغر باننا الأصح بينما يُكفّر وينبذ الراى الآخر، فقامت فى عقليتنا اسوار ضد الحوار، ميزت ثقافتنا العربية وحالت دون تطور الإبداع. فالخروج عن هذه الثقافة السائدة . ثقافة السلطة . يعنى العمالة لجهة اجنبية فيكون المثقف مواطناً غير صالح وبالتالى يجب بتره من الجسم الاجتماعى (السجن، حجز جواز السفر، الاغتيال . ناجى العلى، فرج فودة . المطاردة فى لقمة العيش) والقائمة طويلة من المحرمات (سياسة، دين، مجتمع.... حرام حرام)

إن المسئولية تحمل عبئها اجهزة إعلامية متخلفة ادّت إلى صياغة عقلية عربية متخلفة (لازال المسرح ممنوعًا على المراة . لى ابن عم هدد اختى بالقتل (نادرة عمران) ، المجتمع بهذه العقلية هو المدان وليس ابن عمى، إن كثرة القيود المفروضة على المجتمع جعلته مجتمع اللا مباشرة مجتمع للتناقضات المجانية فحسب. المعلومات الواردة ماذون بها من صاحب الراى.

وبالتالى فإن الحوار فى ابسط معانيه والذى يعنى انفتاح الساحة الثقافية لكل الافكار بدون حجر على فكرة او شخص ما، حرام فكنا امة بلا حوار لان الحوار يعنى الاختلاف . الذى هو شرط الحوار. غير مسموح به ، كذلك لان الحوار يتطلب نسف قدسية الموروث كل شىء يجب ان يخضع للنقد وتجاهه لا شىء مقدس، النقد يتطلب البحث والبحث يؤدى إلى الاختلاف الذى هو شرط الحوار، لكننا لا نستطيع البحث بحرية لوجود القدرية والمسلمات المطلقة ولدينا جميعا، لكن ما نستطيع عمله فى هذه المرحلة ليس على مستوى الواقع الثقافى الأردنى فحسب وإنما كل المثقفين اينما وجدوا فى الوطن العربى ان نعمل معا «حفارو قبور» لندفن اصناف تلك الثقافة البائسة ذات البنيات المتداعية أولئك الذين يدفعوننا نحو الموت.

ويرى الناقد القاص غسان عبد الخالق ان الثقافة فى الأردن كانت لسنوات طويلة من ظاهرة تميع الجسم الثقافى بمعنى انه كان هناك الكثير ممن يستمرئون القفز إلى معترك الثقافة اعتمادا على مواصفات لا تمت للثقافة بصلة من جنس العصبية السياسية او غيرها من العصبيات وتستمد سطوتها من نفوذ الخطاب السياسى الذى نجح فى تلجيم المثقف وإلحاقه بالجسم السياسى كتابع، على ان الأمور اخذت بالتحول ربما بعد عام «٨٩» بفعل عودة بعض المثقفين من بيروت وغيرها وتجاوزا إلى طرح مستويات ثقافية متفوقة عملت على محاصرة الثقافة الرديئة من جهة وحفز الثقافة الجادة للتقدم إلى واجهة الخارطة الثقافية ومن هؤلاء الروائى مؤنس الرزاز الذى اسهم فى إقامة علاقة وطيدة بين النص الروائى المكتوب فى الأردن والنص الروائى المكتوب عربيا ومن الإنصاف الإشارة إلى بعض الأسماء التى ظلت مخلصة لشرط الثقافة الجادة رغم اختلاط الأوراق فى فترة من الفترات (١٩٦٨ . ١٩٧٨) امثال إلياس فركوح، محمود شقير وفخرى قعوار وبدر عبد الحق ومحمد عيد وغيرهم.

وثمة نافذة قلما يشار إليها فى الأردن ازعم انها اضطلعت بمهمة تمرير جزء كبير من خطاب الحداثة عبر الناقد الكبير كمال ابو ديب الذى عمل استاذاً ورئيساً لقسم اللغة العربية وادابها حتى عام ٨٦ فى جامعة اليرموك، ولا ادرى إن كنت اغالى بالقول بان حضور د. ابو ديب يوازى إلى حد بعيد لحضور ابن عبد ربه فى الأندلس حينما جاء من بغداد إليها.

الإشارات والتنبيهات

لقد القى د. ابو ديب بحصاة كبيرة فى بركة الجدل الثقافى الآسن آنذاك ونجح فى استفزاز الكثيرين إلى ضرورة القراءة الجادة للخطاب النقدى الجديد وربما لان الزميل فخرى صالح الاكثر إفادة من هذا الحضور الذى تعزّز بتجربة مجلة المهد وربما ايضا مازال الزميل فخرى صالح الاكثر إخلاصاً بين الكثير من الأسماء النقدية المطروحة الآن لسؤال النقد بما يتطلب من متابعة مستفيضة لما يكتب عربيا واجنبيا

وبشكل عام يمكن القول إن الساحة الثقافية فى الأردن اصبحت أكثر انفتاحا على الساحة الثقافية فى العالم العربى ولم يعد من الممكن التزلف إليها بنص سهل او كتابة سانجة فى ظل التنافس المضمر مع كُتّاب عرب والذى احسه مهيمنا على الكثير من الكتاب فى الأردن مما يعنى ان حالة من الشعور بالمسئولية تجاه المكتوب قد بدأت تطغى على الساحة وبالتالى فإن شروط الرقابة الذاتية قد غدت اكثر صرامة. رغم الغنى والنشاط الذى يبدو أن الساحة الثقافية فى الأردن تضطرم به فإن حالة من التشرذم بفعل التحولات الديمقراطية فى الأردن التى طالت الجسم السياسى بصورة أساسية قد القت بظلالها على الساحة الثقافية وباتت تهدد وحدة الجسم الثقافى أسوة بالتفتت اللا متناهى الذى يخترم الجسم السياسى.

ثمة حالة من الفوضى واللا ثبات تخيم على الجو الثقافى فى ظل هذه الحرية المفاجئة والتى يبدو ان البعض لم يكن مهيئا لها ولذلك فهو يعبر عن انعدام الوزن بسببها من خلال اللجوء إلى الغرائبية والمفارقة.

لكن ليس ذلك كل شيء فثمة اشياء اخرى تلوح فى الافق كطير البشارة: - فقد تعددت الفرق المسرحية الشابة وفازت إحداها ـ فرقة المختبر المسرحى العربى (الرحالة) ـ بجائزة احسن ممثلة فى مهرجان المسرح التجريبى فى القاهرة لهذا العام نالتها الممثلة كفاح سلامة وهذه الفرقة الحديثة التى تعتمد التجريب كاسلوب فى البحث عن الشكل الأرقى للفن المسرحى تتكون من «٣» اعضاء فقط.

مخرجة مسرحية شابة (سوسن دروزة) تتناول نصا هاما بانتظار غودو» بتميز وفرادة وتحدٍ واضح لضحالة الإمكانات المسرحية فى الأردن.

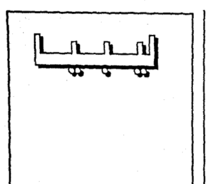
مهرجان مسرح الطفل اصبح منذ هذا العام تقليدا سنويا، ومخرج شاب يفوز بجائزة تطوير الإخراج لمزجه بين المسرح كمكان وتقنيات الإخراج السينمائى.

ندوات كثيرة لمثقفين أردنيين وعرب ومعارض للفن التشكيلى تتناثر فى ارجاء العاصمة. جماعة اجراس الشعرية ظهرت خلال مهرجان جرش للثقافة والفنون الأخير واصدروا بيانا شعريا وعد بالانفتاح على التجارب الأخرى ويحاول استفزاز الراكد فى الواقع الثقافى الآسن.

مشاركة المثقف الاردنى لهذا العام فى المؤتمر الفلسفى العربى امتاز بالنشاط والعمق والتميز.

وثمة اخيرا الحلم بان تكون عمان عاصمة للثقافة العربية فى العامين القادمين رغم ان الكثيرين يزعمون بعدم إمكانية ذلك... لكن من حقنا جميعا ان نحلم بشتاء ساخن فى عمان فى ختام هذا العام ■

جهاد هديب



أوراق

محمد فؤاد شكري

فيما بين اكتوبر ١٩٤٧م ويناير ١٩٥٢م قام محمد فؤاد شكرى بدور ذى اهمية خاصة فى المسالة الليبية واسهم بجهد مذكور ضمن إطار الحركة الوطنية الليبية وخلف ضمن اوراقه مجموعة من الوثائق المهمة الخاصة بتاريخ ليبيا الحديث منذ نهاية الحرب العالمية الثانية وحتى إعلان قيام دولة ليبيا فى ٢٤ ديسمبر ١٩٥١.

ومحمد فؤاد شكرى من مواليد ٢٧ اغسطس ١٩٠٤ تلقى تعليمه العام بالمدارس المصرية وتخرج فى مدرسة المعلمين العليا ١٩٢٧ واشتغل مدرسا للتاريخ بالمدارس الثانوية المصرية. وارسل فى بعثة الى جامعة ليفربول فى إنجلترا حيث اجيز فى التاريخ الحديث وحصل على درجة الماجستير عام ١٩٣١ عن الرسالة التى تقدم بها عن بعثة قوردون فى السودان The Missian of charle George Gardan in the Sudan 1884/ 1885 ثم حصل على درجة الدكتوراه فى التاريخ الحديث عام ١٩٣٥ عن اطروحته عن الرق فى السودان فى عهد الخديوى إسماعيل.

الإشارات والتنبيهات

The Kiedive Ismail and the slavery in the Sudan 1862 / 1879

وعين محمد فؤاد شكرى فى عام ١٩٣٦ مدرسا للتاريخ الحديث بكلية الآداب جامعة القاهرة ثم اشتغل مفتشا للتعليم الثانوى ١٩٤١ فاستاذا مساعدا بالجامعة ١٩٤٦ ثم اصبح استاذ التاريخ الحديث بجامعة القاهرة منذ عام ١٩٥٢ وظل شاغلا لهذا المنصب حتى وفاته فى عام ١٩٦٣.

وقد الف محمد فؤاد شكرى مجموعة من الدراسات التاريخية وتركزت أبحاثه حول جوانب التاريخ الحديث لكل من اوروبا ومصر والسودان وليبيا.

واشهر مؤلفاته فى التاريخ الأوروبى الحديث كتابه الصراع بين البرجوازية والإقطاع الذى نشرته دار الفكر العربى فى ثلاثة مجلدات وكتابه دراسة فى التاريخ الأوروبى المعاصر ١٩٣٩/ ١٩٤٥ الذى نشرته دار الفكر العربى ثم كتابه أوروبا فى العصور الحديثة الذى نشرته مكتبة الانجلو المصرية ١٩٥٧.

اما اشهر مؤلفاته فى التاريخ المصرى الحديث فهو كتابه بناء دولة محمد على الذى نشر عام ١٩٤٨ وكتاب عبد الله جاك مينو وخروج الفرنسيين من مصر الذى نشر ١٩٥٢ وكتاب مصر فى مطلع القرن التاسع عشر الذى نشر ١٩٥٨ بالإضافة الى مجموعة من الأبحاث التى نشرت فى الدوريات العلمية المتخصصة.

اما السودان فحظى بكثير من مؤلفات الدكتور محمد فؤاد شكرى فكانت اطروحتاه لدرجتى الماجستير والدكتوراه فى تاريخ السودان الحديث كما نشر مجموعة من الكتب اهمها كتاب الحكم المصرى فى السودان ومصر والسيادة على السودان ثم كتاب تاريخ وحدة وادى النيل الذى نشر ١٩٦٣.

اما ابحاثه عن ليبيا فقد تمثلت فى كتابيه الشهيرين فى التاريخ الليبى الحديث وهما كتاب السنوسية دين ودولة الذى نشر فى عام ١٩٤٨ ثم كتاب ميلاد



دولة ليبيا الحديثة ووثائق تحريرها واستقلالها وقد تناول الجزء الأول منه الذى نشر فى القاهرة ١٩٥٧ الفترة الزمنية من ١٩٤٥ وحتى ١٩٤٧.

وقد تناول محمد فؤاد شكرى فى هذا الكتاب الضخم الذى بلغت صفحاته ١٠٤٦ ص تطور القضية الليبية واحداثها السياسية خلال عامى ١٩٤٥/ ١٩٤٧ عندما طرحت القضية الليبية على مؤتمر وزراء خارجية الدول الكبرى فى سبتمبر ١٩٤٥ وحتى توقيع إيطاليا لمعاهدة الصلح فى فبراير ١٩٤٧ وعرض فى هذا الكتاب لتاريخ حياة وجهاد بشير السعداوى منذ الغزو الإيطالى لليبيا ١٩١١ وحتى تاسيس هيئة تحرير ليبيا ١٩٤٧ ونشر ضمن هذا الكتاب بعضا من الوثائق والأبحاث الخاصة بالقضية الليبية ولذلك يعد هذا المرجع من اهم المراجع التاريخية الخاصة بتاريخ ليبيا وتطور القضية الليبية وبوجه خاص منذ نهاية الحرب العالمية الثانية.

ويرجع اهتمام محمد فؤاد شكرى بالمسالة الليبية إلى عام ١٩٤٧ عندما انتدبته وزارة الخارجية المصرية عضوا فى لجنة البحوث التى شكلتها مصر فى اكتوبر ١٩٤٧ لدراسة مسالة المستعمرات الإيطالية السابقة وقدمت هذه اللجنة عددا من البحوث والدراسات التى اتخذت اساسا لتحديد موقف مصر السياسى من المسالة الليبية.

ثم انتدب محمد فؤاد شكرى مستشارا فنيا لوفد مصر إلى مؤتمر لندن الذى عقد فى نوفمبر ١٩٤٧ لنظر قضية المستعمرات الإيطالية السابقة وقدم مجموعة من الأبحاث العلمية التى ساعدت على إبراز حق الشعب الليبى فى تقرير مصيره ونوال استقلاله.

ثم انتدب فى فبراير ١٩٤٨ للذهاب إلى طرابلس كمستشار لهيئة تحرير ليبيا ومساعد فنى لرئيسها بشير السعداوى وقدم الدكتور محمد فؤاد شكرى باسم هيئة تحرير ليبيا والحركة الوطنية الليبية مجموعة من المذكرات والبحوث إلى لجنة التحقيق الرباعية التى اوفدتها الدول الكبرى للتعرف على رغبات الشعب الليبى ومطالبه.

ورافق محمد فؤاد شكرى وفد هيئة تحرير ليبيا برئاسة بشير السعداوى فى الذهاب إلى باريس لحضور الدورة الثالثة للجمعية العامة لهيئة الأمم المتحدة خلال شهرى نوفمبر وديسمبر ١٩٤٨ واتصل بمختلف الوفود الدولية هناك وساهم فى إقناع وفود الحكومات العربية والأسيوية بتاييد المطالب الليبية فى الاستقلال والوحدة.

ولعب شكرى ايضا دورا فى مفاوضة الحكومة الإنجليزية عندما رافق بشير السعداوى فى زيارته للندن يناير. فبراير ١٩٤٩ للاتفاق على بعض جوانب المسالة الليبية، وعند عرض القضية الليبية على الجمعية العامة لهيئة الأمم المتحدة فى ابريل ١٩٤٩رافق محمد فؤاد شكرى الوفد الليبى واسهم بجهد وافر فى الجهود المبذولة لمقاومة مشروع بيفن- سفورزا حتى تم إسقاط المشروع.

ثم سافر محمد فؤاد شكرى ضمن الوفد الليبى فى يونيه ١٩٤٩ إلى واشنطن للاتصال بوزارة الخارجية الأمريكية ومحاولة كسب تاييدها إلى جانب استقلال ليبيا ووحدة اراضيها.

كذلك فقد لعب محمد فؤاد شكرى بتوجيه من محمود فهمى النقراشى رئيس وزراء مصر انذاك وعبد الرحمن عزام أمين الجامعة العربية وبتنسيق مع وزارة

الإشارات والتنبيهات

الخارجية المصرية ومندوبى مصر فى مجلس الامم المتحدة بليبيا وفى الجمعية العامة للامم المتحدة دورا سياسيا فى محاولات توحيد القوى السياسية الليبية فى كل من برقة وطرابلس لاتخاذ موقف سياسى موحد حتى يتسنى تحقيق المطالب الليبية فى الاستقلال والوحدة وقام بعدة سفرات بين طرابلس وبنغازى للتغلب على دعوات السنوسية الانفصالية التى كان تهدد مستقبل ليبيا آنذاك.. كما اعد شكرى كثيرا من وثائق الحركة الوطنية الليبية وكان له دوره فى الاتصال بزعامات الحركة الوطنية الليبية وتوحيد صفوف الاحزاب الليبية حول مبدأ الاستقلال والوحدة.

وبعد صدور قرار الامم المتحدة فى ٢١ نوفمبر ١٩٤٩ بتشكيل مجلس الامم المتحدة فى ليبيا برئاسة ادريان بلت لمساعدة ليبيا على تحقيق استقلالها ووحدة اراضيها فى ميعاد غايته اول يناير ١٩٥٢ كانت مؤامرات الاستعماريين والانفصاليين للحيلولة دون الوصول إلى ذلك كثيرة وقد لعب محمد فؤاد شكرى بالتنسيق مع القوى الوطنية الليبية ومع مندوبى مصر والباكستان دورا فى إحباط هذه المؤامرات.

وقد اتاحت هذه الظروف التى عاشها محمد فؤاد شكرى فى ليبيا بالقرب من الاحداث وعلى اتصال بالقضية الليبية ان يحصل على وثائق القضية الليبية كاملة للاسترشاد بها فى مراحل القضية وهو جهد علمى وسياسى له اهميته خاصة وان محمد فؤاد شكرى استاذ جامعى متخصص فى التاريخ يقدر اهمية الوثائق وقيمتها التاريخية.

وقد استعان محمد فؤاد شكرى ببعض هذه الوثائق التاريخية فى كتابة مؤلفه الذى نشره عام ١٩٥٧ عن ميلاد دولة ليبيا الحديثة ووثائق تحريرها واستقلالها، ج ١، ١٩٤٥/ ١٩٤٧.

وكان يعد العدة لاستكمال هذه الدراسة التاريخية الوثائقية المهمة حتى قيام دولة ليبيا فى ٢٤ ديسمبر ١٩٥١ لكن لم يسعفه الوقت فقد توفى فى التاسعة والخمسين من عمره فى عام ١٩٦٣.

ومما يؤسف له ان اوراق محمد فؤاد شكرى ومكتبته لم يوجه إليها ثمة اهتمام لنحو ربع قرن من وفاته الأمر الذى ترتب عليه تلف وفقدان بعض هذه الأوراق المهمة حتى التفت رءوف عباس استاذ التاريخ الحديث بجامعة القاهرة إلى اهمية هذه الأوراق وقام بتسليمها إلى قسم التاريخ بكلية الآداب بجامعة عين شمس حيث حفظت هناك إلى ان تكونت اخيرا لجنة من اساتذة التاريخ تحت إشراف الاستاذ عبد العزيز نوار العميد السابق للكلية لفرز هذه الأوراق وترتيب وثائقها تمهيدا لنشرها.

وتحتوى اوراق محمد فؤاد شكرى الخاصة بتاريخ ليبيا الحديث والمحفوظة بقسم التاريخ بكلية الآداب بجامعة عين شمس على مجموعات متنوعة من وثائق التاريخ الليبيى الحديث من بينها:

١- مجموعة الوثائق الرسمية الصادرة عن وزارة الخارجية المصرية وعن جامعة الدول العربية وعن هيئة الأمم المتحدة وهى عبارة عن وثائق اصلية مهمة ومحاضر اجتماعات وبيانات سياسية ومراسلات وبعض هذه الوثائق باللغة العربية وبعضها بالإنجليزية وبعضها الثالث باللغة الفرنسية إلى جانب بعض الوثائق باللغة الإيطالية.

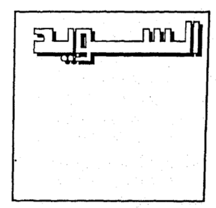
٢- مجموعات الصحف والدوريات وتضم مجموعات الصحف مصنفة إلى صحف ليبية تصدر فى طرابلس او بنغازى مثل الشعلة والتاج وبرقة الجديدة وطرابلس الغرب وصحف مصرية مثل الاهرام واللواء الجديد والبلاغ والمصرى إلى جانب صحف عربية تونسية وجزائرية وسورية ولبنانية. ثم مجموعة من الصحف باللغات الإنجليزية والفرنسية والإيطالية.

٣- يوميات محمد فؤاد شكرى وهى مكتوبة بخط يده ويبدو انه لم يكن يقصد بها تدوين يوميات بقدر ما كان يقصد بها تسجيل معلومات يمكن الرجوع إليها عند كتابة تاريخه عن الحركة الوطنية الليبية، وتتضمن بعض اوراق هذا الملف سيرته الذاتية وتقارير باعماله.

٤- على ان اخطر واهم ما فى أوراق محمد فؤاد شكرى هو الوثائق الأصلية الخاصة بالحركة الوطنية الليبية وهى وثائق اصلية ذات قيمة تاريخية مهمة بعضها رسائل متبادلة بين رجال السياسة وقيادات الحركة الوطنية مكتوبة بخطهم ومذيلة بتوقيعهم وبعضها مذكرات سياسية لشخصيات ليبية مثل مذكرات الشرقى وبعضها الآخر تقارير سياسية او بيانات وبرامج متنوعة المصادر وتتصل بتطورات الأحداث السياسية فى ليبيا فيما بين نهاية الحرب العالمية الثانية ١٩٤٥ وبين اعلان دولة ليبيا فى ٢٤ ديسمبر ١٩٥١.

ومما يؤسف له انه فى عالمنا العربى لا يتوافر الاهتمام بالوثائق والمصادر التاريخية ولا يوجد الوعى الكافى باهمية هذه المصادر فى كتابة تاريخنا القومى الحديث ولذلك فليس غريبا ما اصاب اوراق الدكتور محمد فؤاد شكرى من إهمال لنحو ربع قرن وما ترتب على هذا الإهمال من تلف لبعض ما تحتويه من وثائق تاريخية مهمة الا انه يؤمل ان تسهم الجهود المبذولة الآن للعناية باوراق الدكتور محمد فؤاد شكرى فى حفظ بعض المصادر التاريخية المهمة والوثائق ذات الاهمية وتمكين الباحثين من اعادة كتابة تاريخنا القومى وفقا للمنهج العلمى السليم وفى ضوء هذه المصادر التاريخية الأصلية.■

محمد أبو الاسعاد



انجمار برجمان

بقلم : فدريكو فيلليني

ف كتب المخرج الإيطالي العظيم الراحل (فدريكو فيلليني) - ١٩٢٠/١/٢٠ / ١٩٩٣/١٠/٣١م. هذه المقالة في مجلة شابلن للفيلم الصادرة عن معهد الفيلم السويدي بمناسبة عيد المخرج السويدي العبقري (انجمار برجمان) السبعين وقد ضم العدد مقالات اخرى عن المخرج السويدي لكبار مخرجي السينما في العالم منهم اكيرا كيروساوا، مارتين سكورسيزي، كوبولا، سكولا .. وغيرهم.

عندما يتكلم الناس عن (سينسيتا) - مدينة السينما في إيطاليا - لبعض الأسباب، فإنهم عادة يربطونها بي، كما يربطون السيرك بي. عندما أفكر في ذلك بطريقة صائبة، فهذه الأشياء متطابقة. ويتعرف الناس في بعض الأحيان على بـ (السينسيتا) وحياة السيرك، وهي النقطة التي أخذت مسئوليتها مباشرة.

كما دعوت - أطلق اسميهما - كليهما، كأنني رفعت الخيمة، وبنيت الاستوديو.

على سبيل المثال، غالبا ما استدعيت لأقوم بدور المضيف عند الاحتفال بزائر يكون حضوره متوقعا في (سينسيتا). وكان (برجمان) احد الزوار، الذي كان يناقش الخطط لتصوير مشهد لفيلم لـ [بسكالون لانسيا] Pasqalone Lancia في الـ (سينسيتا). حين استدعاني رئيس الاستديو هاتفيا وهو في قمة القلق والانزعاج، وسألني ان اشاركه جولته خلال الزيارة.

كان المطر خلالها رذاذا، و(بسكالون) يحمل مظلة صغيرة ويرتدي معطف المطر الذي يصل لأسفل حتى قدميه، مما يجعله يبدو كعمدة ريفي بدينا، أو كرجل دين.

كان (برجمان) في معطفه القصير - معطف المطر - يشبه كمن في العسكرية وشعره مثبت وقصير على الجانبين والرقبة.

ويداه معقودتان خلف ظهره، وكان يسير بخطى واسعة كأنه المفتش [كير كجارد] أو [بيكيت] وكان يسير مباشرة دون الإصغاء لما يتمتم به (بسكالون) تحت المظلة.

وكان المنظر يذكرنا بالبيوت الفقيرة، المستشفى، والسجن.

وعند مقدمة الرحلة كان يسير كلب ضخم، يدور حولنا أحيانا وينظر إلينا بحزن.

خارج البوفيه، كانت مجموعة الكهربائيين وفنيو الآلات - الإضاءة، الصوت - وغيرهم يحومون حولنا في انتظار العمل.

كان من الصعب التفسير (لبرجمان) - الذي كان يخترق بمظهره الغريب والمنتشي - في وجود هذا الزحام من الناس الواقفين بملابس المطر التي تشبه صائدي السمك في أعالي البحار، يتبادلون الكلام والتدخين ومن الجانب الآخر هز (انجمار برجمان) رأسه في الحال فور أن سئل عما إذا اراد أن يدخل ليحتسي قدحا من القهوة.

عندئذ استمررنا في النظر حولنا، ونحن نتجنب البركة العملاقة - من فعل الأمطار - كانت خيالات مباني الاستوديو تسير من خلفنا. حتى و (برجمان) متكامل، على حين غرة، طلب ان يرى (لافاتوريز). نظر (بسكالون) لي وعيناه يطل منهما اليأس، وكان السبب في إيطاليا.

في أي مبان شعبية كان (لافاتوريز) يحث الناس بشدة لتقبل التعليقات، ولكن (لافاتوريز) وضعه في (سينسيتا) كان معذورا فعلا.

وكانت تمطر أيضا في هذا المكان المفتوح على الممرات الهابطة لأسفل والأبواب السيئة المعالجة، وسمعنا أيضا الريح - شخص ما مخمور يغني (بيريمبو، بيرامبو) من داخل حمام مغلق، بمصاحبة مياه تنساب من الصنبور، لتعطي سيمفونية متكاملة كصور الرسوم المتحركة - لإنقاذ هذا الموقف الذي أصبح معقدا تماما، قفزت في رأسي فكرة لـ (بسكالون) وهي أن أزور هذا الحمام.

وأصبحنا في الحال أمام تلك الخرابة الأسمنت، هذا المنظر الشامل (البانوراما) للخرائب تلك، مرت كمشهد في فيلم (نافورة منزل اوشر).Lachute de La maison d'usher

ومع رذاذ المطر الذي أصبح اكثر واكثر مستمرا، اشار (برجمان) فجأة بأصبع طويلة إلى مساحة في الماء الراكد في زاوية البركة، حيث يمكن للمرء أن يرى تحت السطح المترقرق لمياه المطر عشرات الآلاف من المخلوقات الصغيرة - التي تشبه الحروف السومرية - تلف حول بعضها البعض في سرعة البكتيريا نفسها.

وجلس (برجمان) القرفصاء، وهو يبتسم ابتسامة رقيقة، وتكلم عن العلاجم (الضفادع).

انسحب (بسكالون) (لانسيا) في حرص حتى لا يقاطع الحوار السري بين هذين المخرجين.

وتعد (سينسيتا) في هذه الأيام وحدة إنتاج ذات أجهزة فائقة التقدم، تصل حتى أقصى درجات التقدم بالمقاييس العالمية.

ولكنها ما زالت تحتفظ بوظيفتها نفسها مثلما كانت حين زارها (برجمان): إنها المكان، حيث تخلق الأحلام.. مكان للاوعي أو اللا شعور.

إنها لغز محير.

ترجمة : على نبوى عبدالعزيز

لوحة الغلاف الأخير

التوسير - (١٩١٨ - ١٩٩١)

للفنان : مكرم حنين



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب